Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

Jede Nummer in eleg. Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig

Zweck und Ziel der „Sammlung Göschen" ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leichtverständliche und übersichtliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben; in engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erschienenen Nummern befindet sich am Schluß dieses Bändchens

Bibliothek zur Musik

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden **80 Pfennig.**

Musikalische Akustik von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Stephan Krehl in Leipzig. Mit viel. Notenbeispiel. 2 Bde. Nr. 149, 150.

Allgemeine Musiklehre von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Stephan Krehl. Nr. 390.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. 2 Bände. Nr. 121, 347.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

Musikästhetik von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Kontrapunkt

Die Lehre von der selbständigen Stimmführung

Von

Stephan Krehl

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1908

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

Literatur.

J. J. Fux (1660—1741), Gradus ad Parnassum.

J. G. Albrechtsberger (1736—1809), Anweisung zur Komposition.

L. Cherubini (1760—1842), Kontrapunkt.

S. Dehn (1799—1858), Lehre vom Kontrapunkt.

E. F. Richter (1808—1879), Lehrbuch des Kontrapunkts.

S. Jadassohn (1831—1902), Kontrapunkt.

J. G. H. Bellermann (1832—1903), Kontrapunkt.

F. Draeseke (1835), Der gebundene Stil.

L. Bußler (1838—1900), Der strenge und der freie Satz.

H. Riemann (1849), Lehrbuch des Kontrapunkts.

St. Krehl (1864), Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt.

Einleitung.

Unter Kontrapunkt ist die selbständig melodische Führung mehrerer Stimmen miteinander zu verstehen. Eine dieser Stimmen, in den Aufgaben die gegebene Melodie, der Kantus firmus, wird sich dadurch, daß sie die Harmonien des zu bildenden musikalischen Satzes wie dessen Gliederung bestimmt, als Hauptstimme geltend machen. Jede neue Melodie, welche sich der gegebenen zugesellt, darf nicht derartig selbständig sein, daß sie die harmonische Grundlage der ersteren nicht beachtet. Das Geheimnis eines kontrapunktischen Satzes besteht nicht in dem Nebeneinander von Harmonien, sondern in dem Nebeneinander von Melodien, welche auf derselben harmonischen Grundlage aufgebaut sind.

Die Bezeichnung Kontrapunkt bezieht sich zunächst allein auf eine Art dieser musikalischen Schreibweise. punctus contra punctum bedeutet Punkt gegen Punkt, d. h. Note gegen Note. Daraus ist zu entnehmen, daß die Notenwerte der zusammen erklingenden Melodien nicht voneinander abweichen. Genau genommen ist damit nun nur die Art des gleichen Kontrapunkts (contrapunctus aequalis) gekennzeichnet. Demselben tritt der ungleiche Kontrapunkt (contrapunctus inaequalis) gegenüber. Beide Manieren sind in dem verzierten Kontrapunkt (contrapunctus floridus) miteinander verbunden.

In der früheren Zeit war es beliebt, für die Bildung von Kontrapunkten Regeln, welche den Anschein erwecken mußten, als ob für alle Zeiten an einer Art der Stimmführung festzuhalten sei, aufzustellen.

Je mehr der Kontrapunkt durch für ihn bestimmte Sonderregeln von der übrigen Musik abgeschlossen wird, um so mehr wird er leblos gemacht, im Gegensatz zur fortschreitenden freien Komposition gestellt. Ein Lehrbuch des Kontrapunkts soll versuchen, die Grundsätze für die Melodiezusammenstellung aus der Art der zeitgenössischen Musik herzuleiten; es soll aber nicht an Bestimmungen, welche schon vor hundert Jahren nur auf dem Papier standen, weiter in der Praxis festhalten wollen. Wir möchten deshalb nicht Beispiele aus einer hypermodernen affektierten Literatur herangezogen wissen. In erster Linie bleiben nach wie vor die Großmeister des Kontrapunkts, J. S. Bach (1685—1750) und G. Fr. Händel (1685—1759), die Führer, denen wir blindlings folgen. Das darf aber kein Hinderungsgrund sein, aus den Fortschritten, welche im Lauf der Zeit gemacht worden sind, Nutzen zu ziehen. Auch vergesse man nicht, wie fortschrittlich J. S. Bach selbst war. In seinen Schöpfungen war er seiner Zeit um Jahrhunderte vorausgeeilt. Er mißachtete direkt in vielen Kompositionen alle die Bestimmungen, welche die Weisen Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer vernünftigen Gestaltung des Kontrapunkts für erforderlich hielten.

Im Jahre 1722 stellte J. S. Bach den 1. Teil seines wohltemperierten Klaviers zusammen. Fast gleichzeitig damit (1725) erschien das einflußreiche theoretische Werk von Jos. Fux (1660—1741): „Gradus ad Parnassum“. Ohne Zweifel hat dieses Buch große Verdienste gehabt. Es nahm aber doch eigentlich nur auf den nach den Kirchentonarten gebildeten Gesangsstil des 17. Jahrhunderts Bedacht. Alle Gebote und Verbote wurden mit Rücksicht auf die Singstimmen, ja sogar nur auf den a cappella-Stil erlassen. Die im 18. Jahrhundert sich so rasch und kühn erhebende Instrumentalmusik mußte ein anderes System ausbilden, teilweise der Gesangsmusik feindlich gegenübertreten.

Nicht nur im 18., sondern auch im 19. Jahrhundert haben viele Lehrer der Theorie ihre Methode nicht aus der Schreibweise eines Bach abgeleitet, sondern sich an Fux angeschlossen. Die Folgen von solch zähem Festhalten an veralteten Anschauungen sind fast stets die gewesen, daß die Schüler den Kontrapunkt nicht mehr in Verbindung mit der Musik, welche ihnen täglich zu Gehör kam, bringen konnten, daß ihnen das Studium des Kontrapunkts verleidet wurde. Den Bestrebungen einer Neuentwicklung des Kontrapunkts mußten sie teilnahmlos, wenn nicht feindlich, gegenüberstehen.

Ein Teil der Kompositionslehrer suchte schließlich aus dem Widerstreit zwischen Theorie und Praxis den Ausweg dadurch zu finden, indem angeordnet wurde: man denkt für Singstimmen, schreibt aber für Instrumentalstimmen. Solcherweise konnte man all die so beliebten Verbote der verdeckten Quinten und Oktaven usw. nach wie vor erlassen und führte doch allerhand Modulationen und kompliziertere, nur in der Instrumentalmusik mögliche Dissonanzverbindungen ein.

Unseres Erachtens wird künftighin wieder vielmehr auf die verschiedenen Stilarten hingewiesen werden müssen und in den einzelnen Abteilungen in anderer Weise, als es bisher meist geschehen ist, zur Sprache zu kommen haben, was zulässig ist oder nicht. Die Kirche bedarf einer anderen Sprache als das Theater, in der Kammermusik ist eine vornehmere Ausdrucksweise als im symphonischen Stil erforderlich. Je mehr der Schüler sich zwingt, eine andere Tonsprache je nach dem Musikstück, welches er schreibt, anzuwenden, um so mehr wird er auch Sinn für den erforderlichen Kontrapunkt erhalten.

Zugegeben, daß es in der Harmonielehre sehr schwer ist, den Schüler schon auf Stileigentümlichkeiten hin zu erziehen. Der Kontrapunkt vermag aber sehr wohl etwas mehr Rücksicht zu nehmen. Mit großer Strenge muß mindestens

zwischen Vokalsatz und Instrumentalsatz unterschieden werden. Auch werden Themen wie Kontrapunkte wieder anders im a cappella-Satz als im Vokalsatz mit Begleitung zu gestalten sein. So wird nicht nur der Sinn für die in den letzten Jahrzehnten oft recht vernachlässigte Chorkomposition gehoben werden, das Gefühl für die Stileigentümlichkeiten wird sich in erfreulicher Weise stärken.

In vorliegendem Buch werden stets neben den Instrumentalaufgaben Vokalbeispiele durchgesprochen und das gesondert erschienene Beispiel- und Aufgabenbuch zum Kontrapunkt*) macht strenge Unterschiede zwischen den Bildungen für ein Instrument und denjenigen für eine Singstimme.

Wer da einwendet, daß solche Unterschiede wohl in der freien Komposition, nicht aber im Kontrapunkt zu machen sind, der schätzt die Lehre von der selbständigen Stimmführung viel zu niedrig ein. Kontrapunkt darf keine mechanische Mache sein, sondern muß zum wirklichen freien Schaffen werden. Der Schüler hat sich stets dessen bewußt zu bleiben, daß er auch in den kleinsten Arbeiten charakteristische musikalische Gebilde zu formen hat, Werke, die einen Daseinszweck haben. Wer seine Übungen, seine Studien mechanisch betreibt, wem es nur darauf ankommt, eine gewisse äußerliche Fertigkeit zu erwerben, der wird sich auch nur zu einem schlechten Handwerker heranbilden. Wir wollen aber immer darauf ausgehen, beim Unterricht den musikalischen Menschen nicht allein äußerlich, sondern innerlich zu fördern. In Wahrheit Künstler ist nicht ein jeder, der etwas kann, sondern der, welcher durch sein Können anderen wie sich selbst das geheimnisvolle innere Wesen der großen heiligen Kunst mehr und mehr zu enthüllen versteht.

*) Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. Zusammengestellt von Stephan Krehl. Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1908. Preis 2,50 Mark.

1. Abteilung: Der einfache Kontrapunkt im zwei=, drei= und vierstimmigen Satz.

1. Kapitel: Der zweistimmige Satz.

§ 1. Der gleiche Kontrapunkt, Note gegen Note im Instrumentalsatz.

Zu einer gegebenen Melodie, dem Kantus firmus, soll eine Gegenmelodie, der Kontrapunkt, hinzugeschrieben werden. Dabei ist Bedingung, daß beide Tonreihen harmonisch im Einklang stehen, melodisch aber gegeneinander selbständig sind. Die Hauptmelodie bestimmt die Akkordfolgen, läßt jedoch jeder ihr sich zugesellenden Stimme völlige Freiheit in der Ergänzung der Akkorde.

Die Gegensätzlichkeit zwischen Kantus firmus und Kontrapunkt braucht nicht in unausgesetzter Gegenbewegung zum Ausdruck zu kommen. Die gerade Bewegung kann sehr gut eine Zeitlang eingeführt sein; doch ist dieselbe abzubrechen, sowie dadurch eine Stimme nur als Begleiterin der andern auftritt. Man möchte sagen, daß die Melodien dann am besten zueinander passen, wenn sie sich scheinbar gar nicht gegenseitig beachten, wenn eine jede unbekümmert ihren Weg geht und wenn doch zwischen beiden eine innige Verbindung besteht, sie beide ein untrennbares Ganze bilden.

In der anfangs zu behandelnden Art, dem Gegenüberstellen von Note gegen Note, ist es nicht eben leicht, den Kontrapunkt eigenartig zu gestalten. Dasjenige, was Melo=

dien gegeneinander vor allem abhebt, Mannigfaltigkeit der Unterteilungsrhythmen, fällt hier weg. Nur die Eigenart der melodischen Führung, des Wechsels von hoch und tief, wird zu beachten sein. In keiner Satzweise aber vermag man derselben besser Beachtung zu verschaffen als im zweistimmigen Satz.

Der Schüler, welcher nach gründlichstem Studium der Harmonielehre zu den kontrapunktischen Arbeiten übergeht, hat sich ja derart an die Vorstellung der Harmonien zu gegebenen Melodien gewöhnt, daß er die Töne als Vertreter von Klängen aufzufassen gezwungen ist. Es wird ihm somit keine wesentlichen Schwierigkeiten bereiten, bei einer jetzt erforderlichen Darstellung der Harmonien durch zwei Töne die notwendigen Ergänzungen vorzunehmen. Damit aber immer eine möglichst günstige Wiedergabe eines jeden Akkords erzielt wird, ist jede zu bearbeitende Melodie zunächst vierstimmig auszusetzen. Dabei ist weniger Wert auf originelle Harmonisierung als auf Natürlichkeit der Klangfolgen zu legen. So erscheint es für die ersten Studien unzweckmäßig, in einem kurzen Beispiel scharfe Modulationen, welche an sich einführbar wären, zu verwenden. Zu den komplizierteren Bildungen gehe man jedenfalls nur dann, wenn die einfachen Grundlagen benutzt worden sind, weiter. An chromatische Motive ist erst an zweiter Stelle zu denken. Für denjenigen, welcher einige Übung erlangt hat, bedarf es solcher Einschränkungen natürlich nicht mehr.

Bei der zweistimmigen Darstellung der Sätze sind diejenigen Intervalle, welche die Klänge am deutlichsten wiedergeben, zu bevorzugen. Dissonanzen sind leichter auf schwachen Taktteilen verständlich; Schwerpunkte erfordern klare Klangvertretungen. Weltliche Stücke, Instrumentalkompositionen ertragen Durchgänge in größerer Zahl als kirchliche, ruhig gestimmte Werke. Wechseltöne, Vorausnahmen sind leichter

im schnellen als im ruhigen Tempo faßbar. Es bleibt stets zu bedenken, was für Musik man schreibt. Alle Anordnungen sind nicht im allgemeinen, sondern mit Rücksicht auf den Stil des Musikstückes zu treffen.

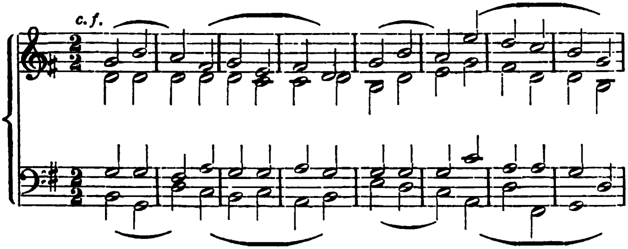
Zu nachstehendem Kantus firmus soll nun als erste Aufgabe in einer zweiten Stimme ein Kontrapunkt, welcher sich in denselben Notenwerten wie die Hauptstimme bewegt, gesetzt werden.

Nr. 1. *Moderato.*



Gleichgültig ist es dabei, ob die neue Melodie der ersteren in einer oberen oder unteren Stimme entgegentritt. Zum Studium empfiehlt es sich, alle Möglichkeiten der Anordnungen durchzunehmen. Die vierstimmige Bearbeitung dieses Kantus firmus, bei welcher nur Klänge der G-Dur-Tonart berücksichtigt werden, wird unter Nr. 2 gezeigt.

Nr. 2. *Moderato.*



Aus vorstehender harmonischer Klarstellung geht die Kontrapunktierung unter Nr. 3 hervor.

Nr. 3. *Moderato.*



Bei der behaglichen Bewegung des kleinen Musikstücks und der einfachen Art des melodischen Fortschreitens mußte die Verwendung von Konsonanzen zu bevorzugen sein. Die leere Quinte zum Schluß des 6. Taktes bleibt leicht verständlich, da sie als in der Harmonie nachschlagend empfunden wird und die Ergänzung zum vollständigen Akkord c e g a ohne weiteres erfolgt.

Wohl sind im Anschlag des Akkordes die großen und kleinen Terzen und Sexten die besten Vertretungen, doch erweisen sich alle reinen Intervalle und die an sich schwerer verständlichen Dissonanzen im Nachschlag als sehr brauchbar.

Nr. 4.



In keinem der vorstehenden Takte wird die Dissonanz ein Unbehagen bereiten. So eingeführt wirkt sie nicht als Mißklang. Aber auch im Anfang eines zweistimmigen Satzes werden Intervalle, welche an sich unklar sind, gut wirken, sowie eine einzelne Stimme ihre Einführung erklärlich gemacht hat.

Nr. 5.



Hier weiß man sofort, für welchen Akkord die Quinte c g und die Sekunde c d die Vertretung bilden.

Viele Dissonanzen werden schneller verständlich sein, wenn sie durch sequenzartige Bildungen begründet sind. Wird zu dem ersten Kantus firmus der Kontrapunkt mit strengerer Beibehaltung eines Motivs geschrieben, dann muß, abgesehen davon, daß z. T. eine andere Harmonisierung Platz zu greifen hat, manch härtere Klangwirkung ertragen werden.

Nr. 6. *Moderato.*



In gleicher Weise, wenn das Motiv des Kontrapunkts durchgängig chromatisch gebildet ist.

Nr. 7. *Moderato.*



Im lebhafteren Tempo schwächen sich manche derartige Härten merklich ab. Die Melodie von Nr. 1 soll einem Scherzosätzchen zugrunde liegen, die Taktart in drei Viertel umgewandelt werden und dazu dann nachstehender Kontrapunkt sich gesellen:

Nr. 8. *Allegretto.*



Dabei bleibt zu beachten, daß zu nachschlagenden Akkordtönen Durchgänge aller Art verständlich sind.

Nr. 9.



usw.

Ferner können Durchgänge in beiden Stimmen zu gleicher Zeit auftreten.

Nr. 10.



usw.

Hier wie bei den nachschlagenden Akkordtönen ist wünschenswert, daß der gute Taktteil eine klare Klangvertretung bringt. Die Sekunde zu Anfang des dritten Taktes im Beispiel 10 wirkt entschieden befremdlich und klingt daher schlecht, weil

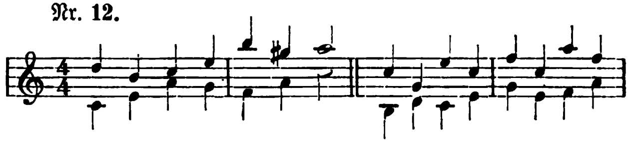
durch sie der Oberdominantseptimenakkord der neuen Tonika D-Moll schlecht eingeführt ist. Ungleich besser präsentiert sich derselbe Klang zu Anfang des vierten Taktes in der übermäßigen Quarte. Der größte Teil der verminderten und übermäßigen Intervalle ist im zweistimmigen Satz sehr gut anzubringen. Man hüte sich vor Häufung von Wechseltönen, welche namentlich im langsamen Tempo unangenehm wirken.

Nr. 11.



Selbst im vielstimmigen Satz haben ja derartige Bildungen etwas so Weichliches, daß man besser tut, auf ihre allzu häufige Verwendung zu verzichten. Im zweistimmigen Satz lasse man sie ganz beiseite, wenigstens solange es sich um gleichen Kontrapunkt handelt. Besser wirken noch die Dissonanzen, welche sich aus den Doppelvorschlägen ergeben:

Nr. 12.



Tonwiederholungen sind im gleichen Kontrapunkt zu vermeiden. Der melodische Fluß wird durch das Stehenbleiben auf derselben Höhe bedenklich beeinträchtigt. Von Chorälen können deshalb zur Bearbeitung hier nur solche, deren Melodien hin und her gehen, empfohlen werden. Im ungleichen Kontrapunkt sind zwischen bewegten Figuren Tonwiederholungen oft von großer Wirkung. Häufig geben sie den Motiven das charakteristische Gepräge.

Gründliche Übung erfordern die chromatischen Bildungen, welche eine Zeitlang „als heulend" im Kontrapunkt verboten waren. Unsere Musik ist zum großen Teil chromatischer Natur, mithin müssen chromatische Figuren auch im Kontrapunkt anzubringen sein. Verwerflich sind Halbtonschritte, wenn sie nur dazu dienen, Lücken auszufüllen, eine sinnlose Bewegung herzustellen. Ein Kontrapunkt, wie ihn Beispiel 13 uns vorführt, kann nicht als gut gelten.

Nr. 13.



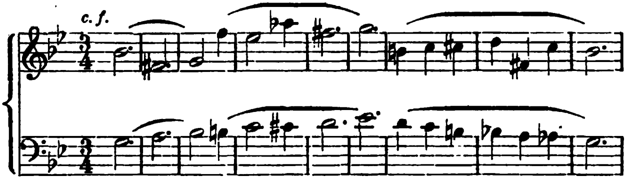
Sowie aber die Chromatik in den Dienst der Melodiebildung tritt, ist sie im richtigen Zusammenhang von großer Wirkung. Nr. 14 führt einen mit chromatischen Motiven versehenen Kantus firmus, zu dessen Bildung ein Motiv in gerader und in Gegenbewegung Verwendung gefunden hat, ein. Die Gegenstimme hält an der diatonischen Fortschreitung fest. Auch bei ihr erfolgt die Fortsetzung der Melodie durch Einführung der Gegenbewegung des Hauptmotivs.

Nr. 14. *Andante.*



Im folgenden Beispiel wird es schließlich noch versucht, zu einem durch größere Sprünge charakteristischen Kantus firmus einen ruhig chromatisch dahingehenden Gegensatz zu bilden.

Nr. 15. *Lento.*



Bei diesen einfachen Übungen darf die melodische Linie der einzelnen Stimmen nicht außer acht gelassen werden. Da Kontrapunkt weiter nichts ist als Melodie, so gelten für ihn die Grundsätze, welche für jede verständige Komposition maßgebend sind. Der Höhepunkt einer Melodie soll möglichst nur einmal im Verlaufe eines Satzes erreicht werden. Das sanfte Ansteigen und Fallen bildet eine Eigentümlichkeit lyrischer, ruhiger Kompositionen, während größere Sprünge, energischere Wendungen Ausdruck der Belebung sind, ein schroffes Zickzack für Burlesken und Scherzi paßt.

§ 2. Der gleiche Kontrapunkt im Vokalsatz.

Bei den Gesangskompositionen, solange es sich um geistliche Stimmungen handelt, ist Ruhe in den Bewegungen Erfordernis. Der gleiche Kontrapunkt wird nur in den seltensten Fällen Gelegenheit zum Abweichen hiervon geben. Auf Dissonanzen muß häufiger als im Instrumentalsatz, nicht nur der Klangwirkung wegen, sondern auch mit Rücksicht auf die Schwierigkeit der Intonation, Verzicht geleistet werden. Die Sangbarkeit steht neben der Natürlichkeit in den Ton-

folgen zunächst in Frage. Allerdings wird der Inhalt des Textes die Wahl der Klänge und ihre Vertretungen zu leiten haben.

Die beiden Kadenzen unter Nr. 16 zeigen an, wie Arbeiten begonnen werden können. Keineswegs brauchen die Sätze so kurz, wie es hier der Raumersparnis halber geschieht, nachgeschaffen zu werden; bis zu 12 oder 16 Takten lassen sich Melodien dieser Art mit Leichtigkeit fortführen.

In dem nachstehenden Beispiel ist das erste Stück für Sopran und Alt, das zweite für zwei Soprane gedacht. Die geringere Beweglichkeit der Singstimmen zwingt dazu, die Melodien weniger weit voneinander zu entfernen, sie enger aneinander anzuschließen. Die starken Zählzeiten weisen durchweg gute Klangvertretungen auf; die Dissonanzen, welche sich im Nachschlag bilden, sind ohne Ausnahme leicht verständlich und deshalb wohlklingend.

Nr. **16.**

a. *Maestoso.*



b. *Andante.*



Ob die Arbeiten hier für zwei Solostimmen oder für zwei Chorstimmen gedacht werden, ist belanglos. Der Normalumfang einer Singstimme darf jedenfalls nicht überschritten werden. Es wird gut sein, in einer Gesangsschule oder auch in der Formenlehre II von St. Krehl (Sammlung Göschen Nr. 150) das Erforderliche darüber nachzulesen. Von Volksliedern, weltlichen Melodien können hier nur diejenigen, welche ruhig gehalten sind, in Frage kommen. Der angehende Komponist wird ja stets Lust verspüren, die gegebenen Stimmen selbst zu verfertigen. Der Lehrer wird sich in solchen Fällen den Kantus firmus erst vorlegen lassen müssen, ehe er ihn zur Bearbeitung freigibt. Die Bildung des Kontrapunktes wird, wenn der Kantus firmus unpraktisch angelegt ist, unnütz erschwert. Gegebene Stimmen für alle Paragraphen findet man in dem Beispiel- und Aufgabenbuch.

§ 3. Der ungleiche Kontrapunkt, zwei Noten gegen eine, instrumental.

Gegenüberstellung gleicher Notenwerte ergibt den gleichen Kontrapunkt, die ungleicher Notenwerte den ungleichen Kontrapunkt. Zu einem Ton im Kantus firmus werden nun zwei, drei und mehr Töne im Kontrapunkt geschrieben. Anfangs ist den Durchgangstönen vor den Wechseltönen der Vorzug zu geben. Bindungen wie Tonwiederholungen bleiben vorerst unberücksichtigt. Nachschlagende Akkordtöne werden mit dissonierenden Zwischentönen abzuwechseln haben. Rhythmen, Bindungen usw. sind fernerhin gesondert zu studieren. Nach wie vor ist jede gegebene Stimme, ehe sie mit einem möglichst melodischen Kontrapunkt versehen wird, zu harmonisieren.

In der nächsten Aufgabe wird es darauf ankommen, einem Kantus firmus in halben Noten einen Kontrapunkt in Vierteln gegenüberzustellen.

Nr. 17. *Moderato.*



Alle Zählzeiten weisen gute Klangvertretungen auf; der Hörer erhält sofort Gewißheit, welcher Akkord zur Darstellung gelangt. Die Sexte zu Beginn des dritten Taktes wird ja schwerlich anders als der Bestandteil des Parallelklangs der Tonika zu deuten sein. Die Septime des Dominantseptimenakkords erfährt im fünften Takt in der Oberstimme wohl keine Auflösung, doch bringt die Unterstimme bald darauf die reguläre Weiterführung desselben dissonierenden Tones und beseitigt damit alle Unklarheit. Wenn im großen die Bewegung des Kontrapunkts auch frei ist, so wird doch durch Zurückgreifen auf das kleine Unterteilungsmotiv des ersten Auftaktes eine gewisse Gleichmäßigkeit erzielt.

Einer bewegten Hauptstimme kann gleicherweise eine ruhigere Gegenmelodie zugefügt werden. Gute Klangvertretungen bringt auch Beispiel 18, welches diese Aufgabe löst, zu allen Zählzeiten.

Nr. 18. *Allegretto.*



Ein Wechsel des tonischen Dreiklangs ist absichtlich in den vorstehenden Sätzen vermieden worden. Erst die nun vorzunehmenden Bearbeitungen längerer Melodien werden uns in einzelnen Fällen zu Ausweichungen führen. Da stehen zunächst Sätze mit kurzer Modulation nach der Ober- und nach der Unterdominanttonart in Frage und des weiteren Phrasen mit größeren Tonartwechseln.

In Nr. 19 wird ein Muster für die einfache Modulation nach den Dominanten gegeben. Der Tonartwechsel erleichtert etwas bei der gleichmäßigen Achtelbewegung die Gestaltung des Kontrapunktes.

Nr. 19. *Andante.*







Die verwendeten Dissonanzen sind Durchgangstöne oder Wechseltöne im Nachschlag. Alle Harmonien werden im Anschlag durch klare Vertretungen gebracht. Den Beweis für die Brauchbarkeit der neuen Melodie erbringe man durch Vortrag derselben mit harmonischer Begleitung, wie in Nr. 20 angedeutet ist.

Nr. 20.



Choralmelodien, deren Bearbeitungen im § 10 ausführlicher besprochen werden, lassen sich auch jetzt schon sehr gut als Kantus firmi verwenden.

§ 4. Drei, vier und mehr Noten gegen eine, instrumental.

Einem Kantus firmus sind fernerhin Gegenstimmen, welche sich in der gleichmäßigen Durchführung von Triolen, Quartolen, Quintolen usw. üben, zuzuschreiben. Je vielnotiger die Unterabteilungen werden, um so mehr müssen sie charakteristische Motive erhalten, eingeteilt werden. Die Einführung und das Durcharbeiten von kleinen Tongruppen, welche sich durch ihre melodische Gestaltung auszeichnen, wird zur Notwendigkeit. Würde doch sonst gar zu leicht die Fülle der erklingenden Töne als eine rohe Masse, welche ohne Kunstverstand angehäuft worden ist, erscheinen. Wohl ist es unvermeidlich, daß derartige Beispiele mit ihrer in den Unterabteilungen ständig wiederkehrenden gleichen Zahl von Tönen etwas Monotones haben. Das Bestreben des Schülers muß es aber auch hier sein, soweit es nur irgend möglich ist, schöne melodische Bewegungen entstehen zu lassen.

In Nr. 21 wird dem Kantus firmus 1, nach C-Dur transponiert, eine Bewegung in Achteln mit Unterdreiteilung zugeschrieben. Das Augenmerk ist darauf gerichtet, die Eigenart des Unterteilungsmotivs, Fortschreiten in der ersten Hälfte und Springen gegen Schluß hin, wie es sich im ersten Takt als bedeutsam erweist, stets wieder herauszukehren. Ein sklavisches Festhalten an dem einmal Begonnenen wird keineswegs gefordert, die freie Übertragung genügt. Wie Takt 5, 7 oder 8 die Erinnerung an den Anfang wachruft, ist vollständig hinreichend.

Nr. 21. *Moderato.*





Eine Gegenmelodie mit 4 Noten zu einer der Hauptmelodie deutet Beispiel 22 an. Das kleine Motiv, im ersten Takt durch die Umklammerung kenntlich gemacht, wird frei durchgeführt. Großer Wert ist hier wie in Nr. 21 auf die Tonhöhenunterschiede gelegt. Der Kontrapunkt sucht möglichst unabhängig vom Kantus firmus einen Höhepunkt, auf den er wie jener nicht zurückkommt, zu erreichen.

Nr. 22. *Lento.*



Bei der Einführung von fünf gegen eins ist nach denselben Grundsätzen wie in den vorhergehenden Aufgaben zu

verfahren. Größere Schwierigkeit entsteht hier lediglich durch die gesteigerte Zahl der unterzubringenden Töne. Aus der Wiederholung des durch etwas Chromatik gewürzten Anfangsmotivs baut sich die Gesamtmelodie auf.

Nr. 23. *Moderato.*



Die Muster für die gleichbleibenden Bewegungen mögen durch nachstehende Kontrapunktierung mit sechs zu eins beschlossen werden.

Nr. 24. *Andante.*

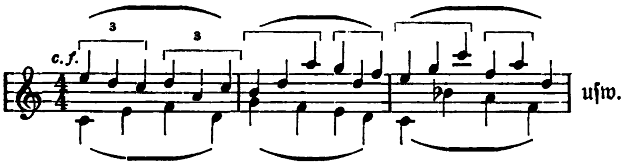


Demjenigen, welcher eine größere Zahl Melodien nach den bisherigen Angaben kontrapunktiert hat, wird es nicht schwer fallen, ohne direkte Anleitung die Studien in der angegebenen Richtung fortzusetzen. Ist es doch nicht nur wünschenswert, versuchsweise Septolen, Oktolen, Novenolen usw. einzuführen, sondern auch stetige Wechsel zwischen Duolen und Triolen oder Quartolen und Quintolen usw. zu bringen. Wie es Beispiel 18 gezeigt hatte, sind auch hier Versuche anzustellen, gegen bewegte Hauptstimmen ruhigere Gegenstimmen zu schreiben.

§ 5. Gegenüberstellen verschiedenartiger Bewegungen.

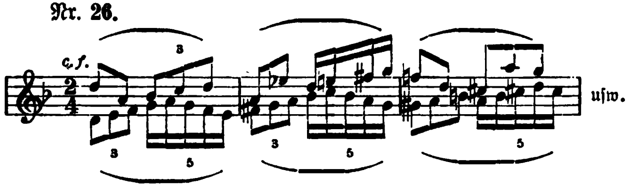
Nach und nach wird sich der Studierende zur Fähigkeit, schwierigere Probleme zu lösen, durcharbeiten. Zu den Aufgaben, welche schon ein gewisses Können verlangen, rechnen wir die Gegenüberstellung ungleichmäßiger Gliederung in den Taktteilen. Der Kantus firmus schreitet in Vierteln, der Kontrapunkt in Vierteltriolen fort:

Nr. 25.



Oder die Oberstimme bringt Achtel, Achteltriolen und Sechzehntel, die Unterstimme Achteltriolen und Sechzehntelquintolen:

Nr. 26.



Das sind wohl Spezialitäten, Verbindungen, welche etwas Außergewöhnliches bieten — daher wissen auch nur Kompositionen, die nicht Alltägliches bringen, vernünftigen Gebrauch davon zu machen —, doch muß ihre sorgsamste Übung verlangt werden.

§ 6. Kontrapunkte mit Vorhalts- und Wechseltönen.

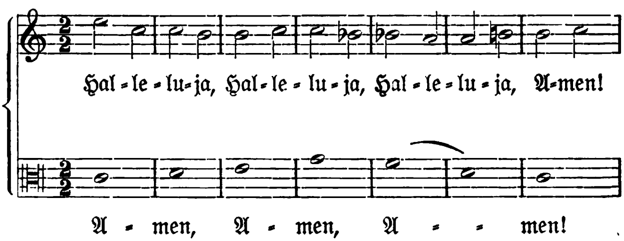
Bindungen, Bildungen mit Vorhaltstönen, vorbereiteten Wechseltönen erfordern gleichfalls Übung in einzelnen Aufgaben. Zunächst sind Kontrapunkte so zu erfinden, daß stets auf den guten Taktteilen vorbereitete Dissonanzen erklingen, wie es Beispiel 27 zeigt.

Nr. 27.



Wie aus der Harmonielehre erinnerlich ist, werden in solchem Zusammenhang eine Reihe an sich konsonierender Intervalle zu Dissonanzen. Die Quinte im dritten, die Quarte im vierten und siebenten, die Sexte im sechsten Takt sind Vertretungen von Zusammenklängen, welche eine Auflösung, eine Fortschreitung wünschenswert machen. Die Bindungen bilden keine spezifische Eigentümlichkeit der Vorhalte. Ein Wiederanschlag findet sich wohl ebenso häufig wie das Liegenbleiben der Töne. Bei Kompositionen für Singstimmen muß sogar, wenn neue Silben zum Vortrag gelangen, eine Tonwiederholung gemacht werden.

Nr. **28.**



Bei Instrumentalstücken steht es vollständig im Belieben des Komponisten, zur Erzielung einer größeren Dissonanzwirkung den Wiederanschlag der Töne zu fordern. Der Charakter eines Musikstückes wird bestimmend für die Behandlung der dissonierenden Töne sein.

Bindungen bei konsonierenden Tönen, sei es daß dieselben schrittweise oder sprungweise zur Einführung gelangen, zeigt das nächste Beispiel.

Nr. 29.



Als ausnehmend nützlich möchten wir es bezeichnen, bei dieser Gelegenheit gewissermaßen repetitionsweise noch einmal alle die Möglichkeiten der Bildungen mit Wechseltönen, welche schon in der Harmonielehre zu erklären waren, durchzunehmen. Erinnern wir uns beispielsweise, wie zwischen Wechsel- respektive Vorhaltston und Auflösung ein Akkordton eingeschoben werden kann:

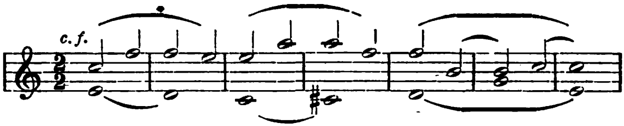
Nr. 30.



Vor der allzu häufigen Verwendung der Wechseltöne war schon Seite 15 gewarnt worden. Im zweistimmigen Satz sind die üblen Wirkungen sentimentaler Wendungen eben ohrenfälliger als bei Vielstimmigkeit. Durch verzögerte Auflösungen erwachsen dazu noch der Verständlichkeit mancherlei Gefahren. Nur, wenn eine innerliche Notwendigkeit vorliegt, lasse man diese Art dissonierender Töne erklingen.

Vorsicht ist in ähnlicher Weise beim Anbringen der Vorausnahmen geboten. Eine Anhäufung fördert keineswegs die sympathische Wirkung einer Komposition.

Nr. 31.



Es begegnen uns auch hier Intervalle, welche an sich konsonierend sind, im Zusammenhang aber als dissonierend empfunden werden. Man beachte die Sexteninterballe am Schluß des dritten und fünften Taktes! Ob die Töne wieder anzuschlagen sind oder Bindungen entstehen, darüber entscheidet der Charakter des Musikstückes.

§ 7. Synkopen und Rhythmen im Kontrapunkt.

Nicht anders verhält sich das bei den weiterhin in Einzelübungen zu behandelnde Synkopen. Kurze Ausführungen über dieselben wie über Takt, Rhythmus usw. finden sich im 6. Kapitel der Musiklehre von Krehl (Sammlung Göschen Nr. 220).

Bei den Aufgaben ist zu berücksichtigen, ob die einzelnen Dissonanzen durch Vorhalte oder Vorausnahme entstehen und ob die Fortbewegungen schritt- oder sprungweise geschehen sollen. Der äußerliche Effekt ist bei all diesen Arten natürlich nicht der gleiche.

Nr. 32. *Moderato.*



So hat das vorstehende Beispiel 32 einen wesentlich ruhigeren Charakter als 33. Selbst bei Annahme der gleichen Schnelligkeit für die Viertel in beiden Aufgaben wird durch das ständige Vorausnehmen der Dissonanzen dem zweiten Stück etwas Hastiges, Aufgeregtes eigentümlich bleiben. Die Sprünge in der Melodie helfen dann diesen Eindruck noch verstärken.

Nr. 33. *Moderato.*



Als Muster für die Einführung der Synkopen im dreizähligen Takt diene nachstehender Beginn eines Satzes.

Nr. 34.



Für die nun sich anschließenden Spezialstudien der Hauptrhythmen im zwei- wie im dreizähligen Takt müssen uns einige kurze Hinweise genügen. Für den Schüler sind Kontra-

punktierungen im jambischen und anapästischen Rhythmus von Wichtigkeit. Aus ihnen mag er sich dann Varianten in den Unterabteilungen ableiten und Versuche in allerlei Zusammenstellungen vornehmen. Es sind ja wohl in der Literatur wenig Stellen, in welchen längere Zeit hindurch an einem Rhythmus streng festgehalten wird, anzutreffen.

Immerhin finden sich in einzelnen Sätzen der älteren Suite (Bach, Händel) rhythmische Anordnungen, welche uns beste Muster zum Studium abgeben.

Die Verwendung des jambischen Rhythmus im zweizähligen Takt zeigt Beispiel 35.

Nr. 35. *Allegro.*



Daß dabei die Hauptstimme, wenn auch bescheiden, bewegt sein kann, deutet uns Nr. 36 unter Festhaltung des anapästischen Rhythmus in der Gegenstimme an.

Nr. 36. *Andante.*



Wie die beiden vorstehenden Stellen Werken von J. S. Bach entlehnt sind, so entspringen die Muster für Verwendung der Rhythmen im dreizähligen Takt einer Chaconne von G. F. Händel.

Nr. 37. *Allegretto.*



Für die Darstellung des Hauptrhythmus ist es belanglos, ob die Auftakte in Unterteilungen zerlegt werden oder nicht. Nehmen wir statt der beiden Achtel auf dem dritten Taktteil Viertel oder Achteltriolen, Bildungen, welche zur Einzelübung sehr zu empfehlen sind, so wird dadurch die Eigenart des jambischen Rhythmus nicht getroffen.

Gleicherweise beim Anapäst, dessen Einzelwerte einer Unterteilung oder Zusammenziehung unterworfen werden können. Man denke sich auch in Nr. 38 auf dem letzten Taktteil einzelne Viertel oder Achteltriolen usw.

Nr. 38. *Allegretto.*



Die Erweiterung dieser rhythmischen Studien in Form von Variationen über ein Thema, wie es die Chaconne uns lehrt, sei dringend empfohlen.

Die beiden Nummern aus Beispiel 39 zeigen uns zunächst, wie man von den Bindungen bei scharfer rhythmischer Unterteilung Gebrauch machen kann:

Nr. 39. *Moderato.*

a. c.f.





usw.

b. *Allegro.*



Und nun schließen sich die Studien im Gegenüberstellen fremdartiger Bildungen an. Davon noch ein Beispiel.

Nr. 40. *Andante.*



Ungemein fördernd ist eine solche Übung einander gegensätzlicher Rhythmen. Durch nichts vermag man schneller und leichter der ungezwungenen Aussprache im vollendetsten Kontrapunkte Herr zu werden.

§ 8. Freiere Bildungen im Vokalsatz.

Wir verzichten darauf, für die Singstimmen gesonderte Übungen gleichbleibender rhythmischer Bewegungen anzustellen. Durch den Text, die verschiedenartige Anlage der Worte wird zumeist ein sofortiger Wechsel in den Unterabteilungen gefordert. Zudem ist der Schüler durch die vorhergehenden Instrumentalübungen wohl in den Stand gesetzt, über freiere Anordnungen disponieren zu können.

Ob mehr oder weniger Motive in den Sätzen auftreten, wird in erster Linie von dem Charakter des Musikstückes, der durch den Text bestimmt wird, abhängen. So wird es einem Vokalsatz wie dem nachstehenden von vornherein fern sein, krasse rhythmische Wechsel zu verwenden.

Nr. 41. *Andante.*



Das nachstehende Tanzlied läßt sich dagegen trefflich mit einer neckischen, hüpfenden Bewegung umgeben.

Nr. 42.



Bei Verwendung komplizierterer Rhythmen ist nicht zu vergessen, daß es sich um Singstimmen handelt. In den Kompositionen ohne Begleitung mindestens muß sorgfältig darauf Rücksicht genommen werden, daß die Intonation ohne Schwierigkeit erfolgen kann. Werden etwa bei Klavier- oder Orgelbegleitung die Tonhöhen unterstützt und durch Vor- und Zwischenspiele schwierige Punktierungen, Synkopierungen usw. dem Gehör plausibel gemacht, so wird ihre Verwendung möglich, ja natürlich sein.

§ 9. **Freiste Anordnungen im Instrumentalsatz.**

Zwei Beispiele sollen uns zur Richtschnur für die Arbeiten dienen. In dem ersteren davon, Nr. 43, ist es das Bestreben, den beiden Hälften, in welche der Kantus firmus zerfällt, auch in der Gegenstimme ähnlich gebildete Teile gegenüberzustellen.

Nr. 43. *Andante.*



Das Motiv des ersten und zweiten Taktes wird im sechsten und siebenten wiederholt, die Manier des zweiten Hauptmotivs kehrt gegen Schluß wieder. Während der Kantus firmus bis zum Schluß der ersten Hälfte ansteigt, bewegt sich der Kontrapunkt abwärts zu, um erst in der zweiten Hälfte, welche für die Hauptmelodie einen Niedergang bedeutet, den Höhepunkt zu erreichen. Harmonisch ist für die erste Hälfte bedeutsam, daß die Kadenzen nach den Dominanten zu hergestellt sind; im zweiten Abschnitt wird nur nach der Tonika und ihrem Parallelklang kadenziert.

Ungleichmäßiger, man möchte sagen willkürlicher, ist der Kontrapunkt im nachstehenden Beispiel aufgebaut. Zwei Unterteilungsmotive machen sich charakteristisch bemerkbar; doch nur das zweite davon wird in strengerer Weise wiederholt. Immerhin genügt auch ein Fortspinnen der Ideen in derartig freier Art, um einer Tonreihe das Gefühl der einheitlich inneren Entwicklung zu geben.

Nr. 44. *Andante.*



Einige Aufgaben werden schließlich noch darin zu bestehen haben, daß zu scharf gegliederten, lebhaft bewegten Melodien ruhig gehaltene Kontrapunkte zuzuschreiben sind. Es besteht dann der Zwang, einer komplizierteren Bildung eine einfache Grundlage zu geben, vielnotige Motive durch wenige Töne, auf welche sie zu beziehen sind, zu vervollständigen.

Nr. 45.



Man sehe den Kantus firmus wie eine Variation an und suche den einfach harmonisch-melodischen Grundzug heraus. Aus letzterem wird sich dann im wesentlichen der neu zu bildende Kontrapunkt herleiten. In Nr. 45 bringt der erste und dritte Takt die Tonika, der zweite die Ober-, der vierte und fünfte die Unterdominante usw. Sind die Akkorde so bestimmt, dann wird die Auswahl der sie vertretenden Töne für die neue Gegenmelodie eine leichte Arbeit sein. Zur Übung sind aus mancherlei Variationswerken von stark figurierten Nummern harmonische Auszüge zu machen.

§ 10. Choralbearbeitungen.

Bei den nun vorzunehmenden Choralbearbeitungen wird ein großer Teil der komplizierteren rhythmischen Unterteilungen gar nicht in Betracht zu ziehen sein. Hier wird es auf stilgemäße Behandlung der gegebenen Melodie ankommen. Dazu ist zunächst die Harmonie einheitlich zu gestalten und dann die Bewegung im Kontrapunkt dem Inhalt des Chorals anzupassen.

Wenn feststeht, daß ein Choral phrygisch, lydisch oder hypoäolisch usw. gebildet ist, so wähle man mit möglichster Strenge die Klänge der zugrunde liegenden Tonart. Keinesfalls gebe man sich damit zufrieden, schlechte Akkordzusätze aus landläufigen Choralbüchern abzuschreiben. Hat ein Schüler, wie es bisweilen vorkommt, in der Harmonielehre nie etwas von den Kirchentönen und ihren Eigentümlichkeiten erfahren, so hat er jetzt unbedingt das Versäumte nachzuholen. Nur durch ein innigeres Eingehen auf die so erhabenen, eigenartigen Akkordzusammenstellungen, wie sie den alten Tonreihen entspringen, wird der Sinn für die Stileigentümlichkeit kirchlicher Musik gehoben werden können. Allerdings muß man modern genug sein, den Oberdominantdreiklang in Moll nicht stets als einen Durdreiklang oder den

Unterdominantdreiklang als einen Mollklang zu bestimmen. Es soll ja nicht gefordert werden, durch große Sätze hindurch an einer reinen Tonart festzuhalten. Schon die unserem Empfinden nach notwendigen und meist ja unvermeidlichen Modulationen werden ein starres Grundprinzip durchbrechen. Auch können chromatisch veränderte Töne zur Belebung des Ausdrucks in ursprünglich reine Melodien aufgenommen werden. Zur Übung empfehlen wir aber dringend, anfangs doch einmal die Harmonien den reinen Tonleitern zu entnehmen.

Als Muster sind die leidlich strengen Bearbeitungen der Choralmelodien, wie sie sich in dem Aufgabenbuch unter Nr. 86 und 99 finden, einzusehen. Dort werden auch einige Choralmelodien den Tonarten nach geordnet zur weiteren Benutzung mitgeteilt.

Es steht fest, daß das Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" in der phrygischen Tonart geschrieben ist. Zweifel können nur darüber bestehen, welche Akkorde die einzelnen Töne dieses Liedes vertreten. Daß in den Kadenzen das abschließende e so häufig mit dem E-Durdreiklang harmonisiert worden ist, beruht wohl auf einer falschen Voraussetzung. Der abwärts gerichtete Leittonschritt f zu e verlangt eine reine Mollkadenz, die wir sinnvoll nicht anders als durch die Folge D-Moll und A-Moll werden wiedergeben können. E-Dur als letzter Klang wirkt gewißlich eigenartig, bleibt aber stets ein dissonierender Halbschluß. Wie die Harmonien, so schreibe man auch die Kontrapunkte versuchsweise nach den reinen Tonarten. In Nr. 46 wird dem Anfang des obenerwähnten Liedes eine Gegenstimme angegliedert. Trotz der Herbheit des musikalischen Grundgedankens darf sich der Kontrapunkt nicht zu vieler Wechseltöne, schroffer Dissonanzen bedienen. Doch wäre eine Häufung von Dissonanzen für Instrumentalstimmen immer noch eher als für Singstimmen angängig.

Nr. 46.



Charakteristisch heben sich in der kontrapunktischen Bewegung die kleinen, durch Pausen abgesetzten Motive, deren ängstlich flehender Ton die schmerzliche Gesamtstimmung des Musikstücks verschärfen hilft, hervor. Das Aufgabenbuch bringt zum gleichen Kantus firmus einen in der Oberstimme vollständig durchgeführten Kontrapunkt.

Unter Nr. 47 ist der Anfang zur Bearbeitung des Chorals „Jesu, meine Freude" gegeben. Hierbei sind, um auch davon ein Beispiel zu bieten, mancherlei Modulationen zugelassen.

Nr. 47.



In dem Bestreben, trotz der Freiheit der Bewegung eine Einheitlichkeit in der Stimmung hervorzubringen, sind Eigentümlichkeiten der Choralmelodie im Kontrapunkt verwendet. So ist das Motiv des ersten Taktes in der Unterstimme aus dem dritten und vierten Takt des Kantus firmus, das Motiv des dritten und vierten Taktes unten aus dem fünften oben hervorgegangen. Der Schlußtakt des Kontrapunkts wiederholt den Anfang des Chorals.

§ 11. Freie Nachahmungen.

Endlich ist die dem Kantus firmus sich anschließende Stimme derart zu erfinden, daß sich in ihr Eigentümlichkeiten von dem ersteren ausführlich widerspiegeln. Die Nach-

ahmung (Imitation) soll dabei nicht streng sein — sonst würde ein Kanon entstehen —, doch haben sich die Eigenheiten rhythmischer und melodischer Natur der einen Stimme in der andern wieder bemerkbar zu machen. Es mag zunächst eigentümlich erscheinen, wenn wir dabei die Forderung, der rhythmischen Bewegung größere Beachtung als der melodischen zu schenken, stellen. Und doch bleibt zu beachten (nicht nur hier, sondern in aller Musik), um wieviel leichter die rhythmische als die melodische Wiederholung eines Motivs in den Mittel- und Unterstimmen wiedererkannt wird. Allerdings dürfen dabei nicht Sekundfortschreitungen mit Harmoniesprüngen oder Quartensprünge mit Ganztonschritten beantwortet werden. Sonst müßte man schließlich darauf kommen, dem Charakter der Entwicklung nach grundverschiedene Musik eines gemeinsamen Rhythmus wegen für ein und dasselbe anzusehen.

Bei den Arbeiten beginnt eine Stimme allein, die zweite folgt dann mit der freien Imitation. In welchem Abstand das geschehen soll, liegt vollständig im Belieben des Komponisten. Große Entfernungen zwischen den Eintritten der Stimmen erschweren das Vergleichen der Tonreihen wesentlich.

Nr. 48. *Andante.*





Den Notenwerten nach ist die Imitation im vorstehenden Beispiel vollständig getreu. Der Einsatz der zweiten Stimme erfolgt mit einem Takt Abstand. Bis zum fünften Takt ist auch die Bewegungsrichtung nicht grundsätzlich anders geartet. An zwei Stellen ist von der Gegenbewegung Gebrauch gemacht worden.

Wesentlich schwerer ist die Melodie, wenn der Einsatz der zweiten Stimme statt auf dem starken auf dem leichten Taktteil erfolgt, wiederzuerkennen.

Nr. 49.



usw.

Hierbei muß mindestens die Art des Wechselns von hoch und tief wiederkehren, sonst wird dem Erinnern an das schon Gehörte in zu geringem Maße der Weg geebnet. Nicht eben leicht auch ist bei der Nachahmung in der Vergrößerung (in verlängerten Notenwerten) und in der Verkleinerung (in verkürzten Notenwerten) das Verfolgen der Melodien.

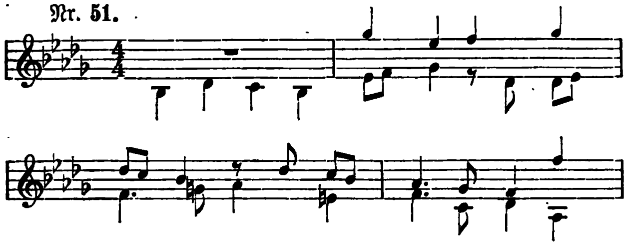
Nr. 50.



Großartige Wirkungen sind ja von jeher in der kontrapunktischen Kunst mit der Vergrößerung erzielt worden. Die Beispiele aus der Literatur liefern allerdings wohl häufiger Beweisstücke für strenge als für freie Nachahmung.

Vergessen wir nicht, auch die Nachahmung in anhaltender Gegenbewegung zu studieren. In Nr. 51 wird der Versuch gemacht, die Melodie der vorhergehenden Aufgabe in diesem Sinn zu kontrapunktieren.

Nr. 51.



Mit mannigfachem Abstand mag dann auch Vergrößerung wie Verkleinerung eingeführt werden. Für die erstere diene nachstehendes Beispiel.

Nr. 52.



Weitere Muster für Instrumental- wie Singstimmen, denen die Arbeiten nachzuschaffen sind, bringt das Aufgabenbuch im § 11.

§ 12. Bildung kleiner Inventionen.

Hat der Schüler nach Durcharbeitung zahlreicher Aufgaben eine gewisse Fertigkeit in der Handhabung des zwei-

stimmigen Kontrapunkts erlangt, so wird er vor der Beschäftigung mit dem dreistimmigen Satz gut tun, selbst kleine zweistimmige kontrapunktische Kompositionen zu entwerfen. Es wird nicht möglich, auch nicht rätlich sein, sofort in den Größenverhältnissen der Inventionen von J. S. Bach zu komponieren. Anfangs genügt es vollständig, ein Thema auf Tonika und Dominante oder Tonika und Parallele zum Vortrag gelangen zu lassen. Man bemühe sich in erster Linie, kleine Musikstücke herzustellen und alle kontrapunktischen Künste der Idee unterzuordnen. Ist es gelungen, sich in kurzen Sätzen vernünftig auszusprechen, so versuche sich der Schüler in weiteren Bildungen. Die gründliche Analyse der Inventionen und Duette von J. S. Bach wird am besten die Mittel, mit denen die Erweiterungen der Arbeiten vorzunehmen sind, an die Hand geben.

In dem Aufgabenbuch § 12 findet der Leser zunächst Musterbeispiele für kurze kontrapunktische Sätze angeführt. Anfangs können ja die dort abgedruckten Themen zur Verwendung gelangen. Dann aber hat man Wert darauf zu legen, Themen selbst zu erfinden, dieselben mit Kontrapunkten zu versehen und mit ihnen durch Wiederholung auf anderen Tonstufen, Verwendung der Gegenbewegung, auch Vergrößerung und Verkleinerung Kompositionen im strengen Stil herzustellen. Dreiteilig wird der Grundzug der hier zu bildenden Formen sein. Im ersten Teil ist das Thema aufzustellen, im zweiten mit Modulation weiterzuführen, im dritten zur Bekräftigung und Abklärung auf der Hauptstufe zu wiederholen. Die Aufstellung des Themas kommt dadurch zustande, daß beide Stimmen nacheinander ein und dasselbe Material von der Tonika und dann von einer Dominante aus oder wechselweise von Tonika und Dominante aus vortragen. In dem modulierenden Zwischenteil sind Weiterbildungen des Hauptmotivs unter Benutzung der Gegen-

bewegung, Vergrößerung, Verkleinerung usw. vorzunehmen. Die Modulation wendet sich hier mit Vorliebe nach den Paralleltonarten. Wenn ein Zwischenspiel zwischen erstem und zweitem Teil vermittelt hatte, dann hat auch die Rückkehr zur Haupttonart, in welcher der Grundgedanke noch einmal ausgesprochen wird, durch ein solches Vermittlung zu finden. Jede Überleitung muß, namentlich in harmonischer Hinsicht, möglichst ungezwungen vor sich gehen. Die bisherige Tonart ist sofort zu verlassen und durch sequenzartige Wiederholung von Motiven in nahe verwandten Klängen die Brücke zum neuen Ziel aufzubauen. Die glückliche Erreichung des letzteren wird durch eine kräftige Kadenz bestätigt.

2. Kapitel: Der dreistimmige Satz.

§ 13. Der gleiche Kontrapunkt.

Im dreistimmigen Satz, bei dem Hinzufügen von zwei Kontrapunkten zu einem Kantus firmus, sind die Übungen mit dem Gegenüberstellen von Note gegen Note zu beginnen. Wenn es auch nicht erforderlich ist, hier noch einmal wie im zweistimmigen Satz Spezialstudien in zwei zu eins, drei zu eins usw. zu betreiben, so wird man doch nur nach und nach die Bewegungen zu vermehren haben und komplizierte Rhythmen erst gegen Schluß als letzte Steigerung in den Studien einführen.

Da drei Töne zur Verfügung stehen, lassen sich teilweise die Akkorde vollstimmiger, als es bisher möglich war, wiedergeben. Man scheue sich aber auch hier nicht, selbst in Dreiklängen Töne fortzulassen und dafür Verdopplungen vorzunehmen, wenn so die melodische Linie der einzelnen Stimmen vollkommener ersteht. Ist es doch nicht unsere Aufgabe, bloß einen wohlklingenden Satz herzustellen, sondern drei

selbständige Melodien zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden.

Die beiden oberen Stimmen sind, namentlich bei ruhiger Bewegung, nicht wesentlich über eine Oktave voneinander zu entfernen, während die unterste Stimme einen größeren Abstand von der mittleren nehmen kann. Je mehr die Kontrapunkte belebt sind, je größer die Höhenunterschiede in der melodischen Zeichnung werden, um so leichter wird auch vorübergehend eine weitere Entfernung der Stimmen verständlich und deshalb wohlklingend sein. Recht wünschenswert ist es beim Studium, um die eigenartige, selbständige Bewegung besser beurteilen zu können, jede der Stimmen auf ein einzelnes System zu schreiben. Im vorliegenden Buch sind nur der Raumersparnis halber die meisten Beispiele nicht getrennt notiert.

Die erste Aufgabe soll darin bestehen, dem unter Nr. 1 angeführten Kantus firmus zwei Kontrapunkte in gleichen Notenwerten zuzufügen. Der Mittelstimme wird der Vortrag jener Melodie, welche der günstigeren Lage halber nach D-Dur zu transponieren ist, anvertraut.

Nr. 53. *Moderato.*



In Nr. 53 ist die Dominantharmonie im zweiten Takt, die Unterdominante im dritten Takt, die Oberdominant-

parallele im vierten Takt und die Tonika am Schluß des fünften Taktes unvollständig wiedergegeben. Wohl ohne jede Schwierigkeit werden in diesen Klängen die fehlenden Töne hinzuergänzt, so daß durch das Auslassen von Tönen das Verständnis der Akkorde nicht geschädigt wird. Die natürliche, vernünftige Bewegung der Melodien forderte eine solche Klangbehandlung. Der Hörer muß sich für die Magerkeit einzelner Klänge durch die Freude über das Ebenmaß in der Bewegung jeder einzelnen Stimme schadlos halten. Die Melodien der Kontrapunkte erreichen wie diejenige des Kantus firmus den höchsten Punkt nur einmal. In den beiden oberen Stimmen fallen diese Spitzen der Melodie zusammen, während der Baß schon vorher zu seinem höchsten Punkt gelangt war.

Es sei nochmals daran erinnert, daß im gleichen Kontrapunkt die Tonwiederholung, solange es sich nicht um Gesangsmusik handelt, nach Möglichkeit zu vermeiden ist, es müßte denn derselbe Ton einmal Abschluß, das andere Mal Anfang eines Motivs bedeuten. Je mehr man sich in den ersten Übungen zwingt, ununterbrochen zu wechseln, um so mehr wird der Sinn für das Fortschreiten, das Charakteristikum der Melodie, ausgebildet.

§ 14. Der ungleiche Kontrapunkt.

Melodien jeder Art können den ferneren Arbeiten zur Grundlage dienen, als Kantus firmus Verwendung finden. Bei der Beschäftigung mit Kontrapunkt darf nicht die Idee, daß hier eine besondere Art Musik betrieben wird, aufkommen. Der Schüler soll erkennen lernen, daß jedes vornehme, feingearbeitete Musikstück Teile, in denen die Stimmen selbständig miteinander geführt, d. h. kontrapunktisch gehalten sind, aufweist. Wie zu einem Choral, so lassen sich zu einer Volksmelodie, zu einer Tanzmelodie usw. unabhängige Tonreihen

zufügen. Die Bearbeitung der Careyschen Hymne möge dartun, wie eine volkstümliche Melodie zu benutzen ist.

Nr. 54. *Andante.*



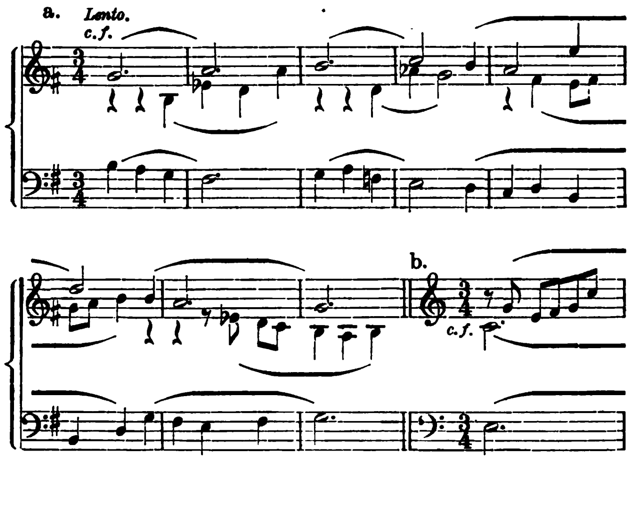
Die größte Unruhe zeigt die Mittelstimme, welche in freier Weise das Unterteilungsmotiv des ersten Taktes durchführt, dabei namentlich die Art des Einsetzens und die Notenwerte bewahrend. Die Melodie des zweiten Kontrapunktes hält zwar teilweise an der Viertelbewegung des Kantus firmus fest, bringt aber durch die Sprünge und die an entsprechenden Stellen eingestreuten Triolen scharfe Kontraste.

Beim Studiengang ist so zu verfahren, daß nach und nach erst die Bewegungsarten gesteigert werden. Es würden somit wie beim zweistimmigen Satz zunächst einfachere Arten der Ungleichheit durchzunehmen sein. Innerhalb der Sätze brauchen deshalb Motive nicht eine Gattung der Notenwerte streng zu wiederholen. Eine gewisse Freiheit wird der musi-

kalischen Erfindung nur förderlich sein. Mehr wird es darauf ankommen, daß der eine Kontrapunkt belebter als der andere ist. Wählt man zu Anfang einen Kantus firmus in ruhiger Stimmung, welchem bewegtere Kontrapunkte gegenübergestellt werden, so versäume man nicht, später auch einer bewegten Melodie ruhigere Gegensätze zuzufügen.

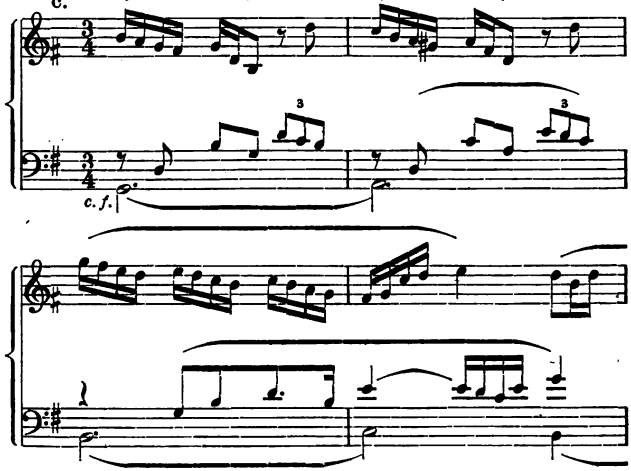
Nr. 55 zeigt die Bearbeitung einer gegebenen Stimme auf drei Arten. Der Kantus firmus wird der Reihe nach allen Stimmen zum Vortrag übergeben. Für das Auftreten desselben in der Mittelstimme war der besseren Lage halber eine Transposition nach C-Dur notwendig. In allen drei Sätzen sind charakteristische Unterteilungsmotive zur Durchführung gelangt. In 55 a und b schließt sich ein Kontrapunkt noch verhältnismäßig streng dem Kantus firmus an. Erst in 55 c heben sich die Gegenstimmen von der Hauptstimme auch in der Bewegung vollständig ab.

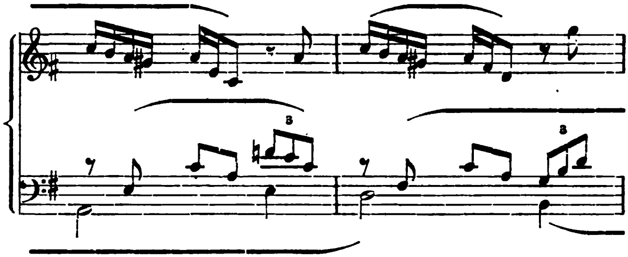
Nr. 55.

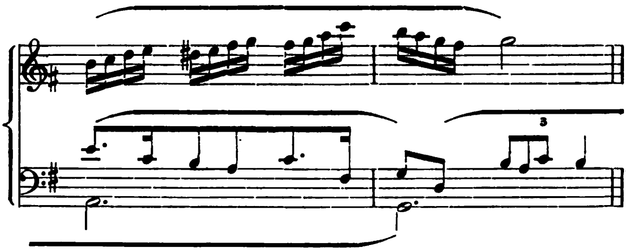




c.







Zur Bearbeitung können uns hier alle die Melodien, welche zweistimmig gesetzt worden waren, dienen. Weitere Sätze sind in dem Aufgabenbuch, § 14, angeführt. Man begnüge sich nicht damit, für Klavier Beispiele zu bilden. Es können ebensogut drei Streichinstrumente oder drei Blasinstrumente zur Ausführung herangezogen werden.

§ 15. Vokalsätze.

Die Übungen im dreistimmigen Gesangssatz werden am besten mit Choralbearbeitungen begonnen. Da wird man bei dem meist ruhigen Charakter der Hauptmelodie wenig Gelegenheit haben, die Kontrapunkte sehr bewegt zu bilden. Die in dem Aufgabenbuch abgedruckte Bachsche Ausführung des Chorales „Jesu, meine Freude" weist sogar in den Unter-

abteilungen der einzelnen Stimmen nicht charakteristisch verschiedene Notenzusammenstellungen auf. Das Hauptaugenmerk ist den Fortschreitungen in der Melodie zugewendet.

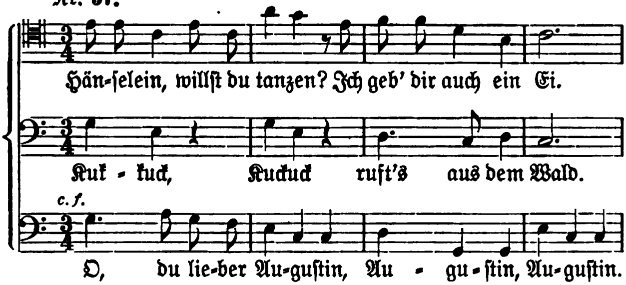
Außer den kirchlichen verwende man weiter auch weltliche Melodien in den Aufgaben. Volksweisen, Liebeslieder, scherzhafte Unterhaltungsgesänge mögen in sinnvoller Weise durch hinzutretende Melodien illustriert werden. Indem man etwa, wie es Nr. 56 zeigt, die bekannte innig-zarte Melodie mit leicht bewegten Unterstimmen versieht.

Nr. **56.** Zart.



Oder, um noch etwas Humoristisches zu zeigen, indem man drei kindliche Volksmelodien zusammenstellt und sie von drei Männerstimmen zum Vortrag bringen läßt.

Nr. 57.



Derartige Arbeiten werden den jungen Komponisten anregen, auch bei seinen Studien in der freien Komposition auf mancherlei Kombinationen der Themen zu sinnen.

§ 16. Imitierende Kontrapunkte.

Haben wir bisher die Melodien der drei Stimmen in den Unterabteilungen voneinander unabhängig geschrieben, so wollen wir nun versuchen, Nachahmungen einzuführen, Erst soll der eine Kontrapunkt den anderen imitieren, dann sollen in beiden Kontrapunkten Eigentümlichkeiten des Kantus firmus wiederkehren.

Nr. 58.





Im vorstehenden Beispiel bringt die Oberstimme den ersten Kontrapunkt; die Mittelstimme folgt mit dem zweiten Kontrapunkt. Der Rhythmus in der ersten Stimme kehrt ohne jede Veränderung um einen halben Takt später in der zweiten Stimme wieder. In den Melodieschritten zeigen sich in der nachahmenden Stimme mancherlei Veränderungen, welche jedoch niemals derartig schwerwiegend sind, daß die Erinnerung an die vortragende Stimme ausgelöscht wird.

Die Nachahmung kann, wie das schon beim zweistimmigen Satz erwähnt wurde, in den verschiedenartigsten Taktabständen und Intervallen erfolgen. Auch von der Vergrößerung und Gegenbewegung läßt sich jederzeit Gebrauch machen. So zeigt uns Beispiel 59 einen Satz, in welchem der Baß die Melodie des Soprans in der Vergrößerung wiederholt, während der Alt die Oberstimme ohne Änderung der Notenwerte nachahmt.

Nr. 59. *Moderato.*





Meist wird es schwer sein, das Musikstück zu verstehen, wenn die mittlere Stimme den Kantus firmus erhält. Die führende Melodie wird dann nicht derart hervortreten, daß die Wiederkehr ihrer Eigentümlichkeiten in den anderen Stimmen mit Leichtigkeit zu verfolgen ist. Man müßte denn für drei Instrumente, von denen jedes einen anderen Klangcharakter besitzt, schreiben. Das Aufgabenbuch führt uns hierfür ebenso wie für kleine Inventionen ein Muster an.

§ 17. Inventionen.

Um kürzere Sätze herzustellen, wird es anfangs vollständig genügen, ein charakteristisches Thema auf Tonika, Ober- und Unterdominante wiederkehren zu lassen. Gegenbewegung, Vergrößerung wie Verkleinerung, jede Art der Nachahmung kann dabei in Betracht gezogen werden. Bei Erweiterung der Form wird sich ein, vorzugsweise nach den Paralleltonarten, modulierender zweiter Satz anschließen, und dann wird in einem mehr oder weniger breiten dritten Teil die Anfangstonart zur Bestätigung gelangen. Zwischen die einzelnen Gruppen, in denen das Thema vorherrscht, lassen sich vermittelnde Zwischenspiele einführen. Das Material dazu wird aus der Themengruppe genommen oder selbständig neu gebildet. Der Grundzug der Form dieser Inventionen wird

sich schließlich nicht wesentlich von demjenigen der zweistimmigen Inventionen zu unterscheiden haben. Die größere Schwierigkeit wird hier lediglich darin bestehen, drei Stimmen geschickt zu verwenden. Die Analyse Bachscher Inventionen wird jederzeit die beste Anregung gewähren. Da sieht man auch, wie die Stimmen wirksam einzuführen sind.

3. Kapitel: Der vierstimmige Satz.

§ 18. Der gleiche Kontrapunkt.

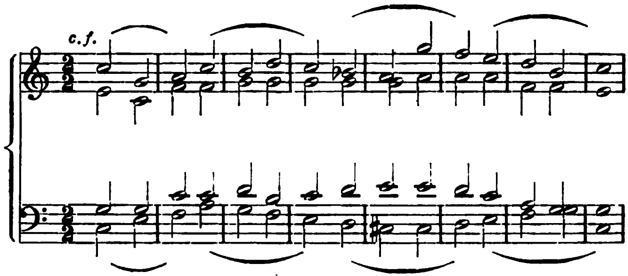
Die Herstellung kontrapunktischer Kompositionen für vier Stimmen bereitet ungleich mehr Schwierigkeiten, als diejenige für drei oder zwei Stimmen. Wohl ist es hier leichter, die Akkorde mit allen Tönen zu bringen, und die harmonische Einkleidung gibt zu weniger Bedenken Anlaß. Um so mehr Nachdenken aber erfordert die melodische Fortführung der einzelnen Stimmen. Namentlich im Alt und Tenor fällt es gar oft schwer, eine Abwechslung zu erzielen. Keinesfalls darf auch nur eine der mittleren Stimmen als Füllstimme behandelt werden. Es würde sich dann wenigstens nicht um selbständige Stimmführung, um Kontrapunkte handeln.

Je eigenartiger die Melodien sich entwickeln, um so mehr wird die Verdoppelung von Tönen, denen man sonst im einfach harmonischen Satz die Erlaubnis, doppelt aufzutreten, nicht erteilt, Erfordernis werden. Auch vor Auslassungen einzelner Töne braucht man nicht zurückzuschrecken. Nur das sprungweise Weiterführen von Dissonanzen bleibt nach wie vor außer Betracht.

Beginnen wir mit der Bearbeitung einer Melodie, wobei die drei kontrapunktierenden Stimmen sich in den Notenwerten des Kantus firmus bewegen. Jede Stimme kann und soll den Kantus firmus erhalten. In diesem Schriftchen

ist es nicht möglich, alle Stellungen vorzuführen. Beim Studium übersehe man aber nicht, auch dem Alt und Tenor, gerade um sie von Anfang an ausdrucksvoll sein zu lassen, den Kantus firmus zu überantworten.

Nr. 60. *Andante.*



Absichtlich ist die Aufgabe zunächst mangelhaft gelöst worden. Ein derartiges Anhalten, dann sinnloses Wechseln der Töne, wie es bei den mittleren Stimmen hier der Fall ist, hat mit Kontrapunkt nichts zu tun. Die Bewegung im Baß allein könnte den Anforderungen, die man zu stellen hat, genügen. Doch ist dabei auf das entschiedenste zu betonen, daß die Beweglichkeit der äußeren Stimmen nicht hinreicht. Das Wiederholen von Tönen im Tenor und Alt wäre vielleicht noch weniger zu tadeln, als der Mangel an Logik im Aufbau der Motive. Beim Abspielen der zweiten Stimme vermißt man vollständig die erforderliche Gliederung. Niemals gewährt das Anhören solch unlogischer Zusammenstellungen das angenehme Gefühl, welches geordnete Tonfolgen uns verschaffen sollen.

In Nr. 61 wird die Lösung der Aufgabe in besserer Weise geschehen.

Nr. 61. *Andante.*



Hier hat sich das Bild zugunsten der Fortschreitung und Gliederung in den einzelnen Stimmen allerdings wesentlich verschoben. Jede der kontrapunktierenden Melodien könnte mit ihrer charakteristischen Gestaltung genau so gut den Platz an oberster Stelle einnehmen, wie der Kantus firmus. Dabei kümmert sich scheinbar eine nicht um die andere, und doch geben alle zusammen einen vernünftigen Klang. Unregelmäßigkeiten in der normalen Darstellung der Akkorde sind nicht zu verzeichnen. Die Terzverdoppelung zu Anfang des zweiten Taktes und das Auslassen des Quinttons am Schluß sind Eigentümlichkeiten, denen man auch im einfach harmonischen Satz begegnet.

§ 19. Der ungleiche Kontrapunkt.

Wie in den vorhergehenden Kapiteln, sind die Bewegungen in den Kontrapunkten nach und nach zu steigern. Ratsam ist es, größere Unruhe zunächst nur einer Stimme zu gestatten, ohne damit den anderen Stimmen einen Wechsel der Notenwerte zu versagen.

Der Kantus firmus Nr. 1 wird im nachstehenden Beispiel vierstimmig ausgeführt. Der Tenor bringt die G-Dur-Melodie zum Vortrag, der Sopran ist mit der meisten Bewegung betraut, während Alt und Baß sich mehr dem Kantus firmus anschließen.

Nr. 62. *Moderato.*



Für ausgedehntere Übungen eignen sich Choräle trefflich als Hauptmelodien. Sie werden zu diesem Zweck am besten in halben Noten ohne zuviel Durchgangstöne notiert. Die Bewegungsarten in den Kontrapunkten sind nach Kräften dem Charakter des Tonstückes anzupassen.

Zum Muster diene nachstehende Bearbeitung der Melodie: Jesus, meine Zuversicht. Der Alt trägt die Melodie vor;

Sopran und Baß sind ruhiger gehalten, während im Tenor durch charakteristische Unterteilungsmotive eine Bewegung ohrenfälliger wird. Die Triolen heben sich hier scharf gegen die Fortschreitungen in den anderen Stimmen ab.

Nr. 63. *Lento.*





Je freier die Bewegung in den Kontrapunkten wird, je mehr die Rhythmen miteinander abwechseln, um so häufiger muß sich auch vorübergehend ein Zusammengehen der Stimmen in Terzen oder Sexten als Notwendigkeit erweisen. Es ist unmöglich, in einer Komposition vier Stimmen so, daß sie stets in entgegengesetzter Richtung zueinander gehen, zu führen. Durch Terzen- oder Sextenparallelen darf nur die Selbständigkeit der Stimmen nicht aufgehoben werden; durch Weiterschreiten in derselben Richtung darf eine Stimme nicht zur einfachen Begleiterin der andern werden.

Nr. 64.





Beachtenswert im Beispiel 64 sind aber nicht nur die gleichartigen Bewegungen, auch der Manier, auf den Hauptzählzeiten nicht immer alle Stimmen zu gleicher Zeit anschlagen zu lassen, sondern durch Bindungen die Führungen zu vereinfachen, muß man Aufmerksamkeit schenken. Gleichfalls sind Pausen an diesen Stellen recht beliebt.

Das ist kein Bequemlichkeitsmittel, um sich die Komposition zu erleichtern; Bach und Händel hätten bei ihrer geradezu fabelhaften Kompositionstechnik die Zuflucht zu solchen Mitteln nicht zu nehmen brauchen. Zur Verständlichkeit trägt man dadurch bei. Nach einer Unterbrechung verfolgt der Hörer mit größerer Leichtigkeit die Tonreihen; die zum Verständnis notwendige Gliederung erfolgt ohne Schwierigkeit.

§ 20. Inventionen in Form der ersten Gruppe einer Fuge und freiste Instrumentalbildungen.

Eine sehr gute Manier, Feinheiten des vierstimmigen Satzes kennen zu lernen, ist die Übung des Nacheinander-

eintretens aller vier Stimmen. So wird der Satz für zwei und drei Stimmen repetiert und eine Vorbereitung für die Fuge gegeben. Bei letzterer tritt ein Thema wechselweise von einer Tonika und deren Oberdominante aus ein. Die speziellen Eigentümlichkeiten der sogenannten Beantwortung des Themas in der Fuge sind in dem Bändchen „Fuge" nachzuschlagen.

In dem ersten hier abgedruckten Beispiel von A. A. Klengel (1783—1852) beginnt der Tenor mit dem Thema in F-Dur. Alt folgt mit der Antwort in C-Dur. Dann schließen sich Sopran mit dem Thema und Baß mit der Antwort an. Die Beweglichkeit in den Kontrapunkten ist gegenüber derjenigen des Themas nicht grundsätzlich verschieden. Erst gegen Schluß des Satzes, beim Zusammenklingen aller vier Stimmen, wird durch Häufung der Achtel, durch Einschalten von Synkopen größere Unruhe erzeugt.

Nr. 65.



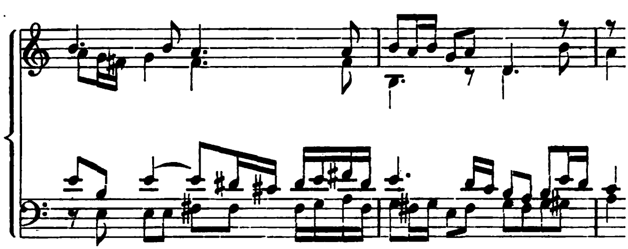


In dem nun folgenden Beginn einer Klavierfuge von J. S. Bach ist Wert darauf gelegt, daß die Kontrapunkte, welche dem Thema respektive der Antwort gegenübertreten, stets nach demselben Prinzip sich bilden. So wird der Rahmen, den die Gegenstimmen zu dem eigentlichen Bild, dem Thema, ergeben, in weit ebenmäßigerer, abgerundeterer Manier hergestellt.

Nr. **66.** *Vivace.*







Bei dieser Art zu arbeiten stehen die ersten Kontrapunkte gar häufig im innigsten Zusammenhang zum Kantus firmus. Sie entspringen, wie es das Beispiel von Bach zeigt, aus der Art des Themas, wirken wie eine Fortsetzung desselben. Vom vierstimmigen Zusammenklang ab wird freilich nicht alle Stimmen dieselbe Beweglichkeit durchzittern können. Unwillkürlich kommt man dann darauf, eine oder die andere der Gegenmelodien mit größeren Einschnitten zu versehen, die Verständlichkeit einer Tonreihe der mittleren Stimmen dadurch, daß nur in bestimmten Zwischenräumen Notenwerte auftreten, zu vermehren.

Nr. 67. *Moderato.*

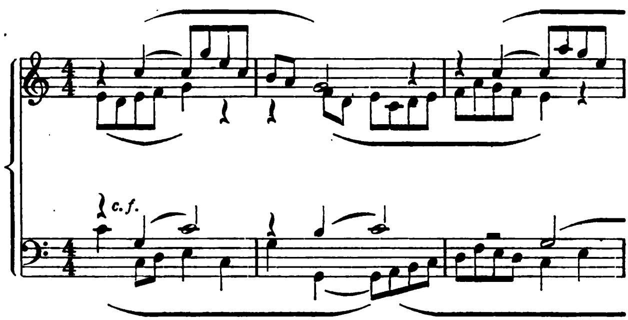


Im vorstehenden Beispiel ist Gelegenheit zur Beobachtung der Wirkung von Unterbrechungen der Melodien geboten. Der Baß läßt den Kantus firmus erklingen; Sopran, Alt und Tenor kontrapunktieren. Nirgends sind Unterteilungsrhythmen durch scharfe Punktierungen in die Ohren fallend, doch vermag man ihre freie Wiederkehr gut zu verfolgen. Die Absätze in der dritten wie die Pausierungen in der zweiten Stimme sind dafür von größter Wichtigkeit.

Für weitere Arbeiten in dieser Art wird es nicht Erfordernis sein, stets neue gegebene Stimmen zu wählen. Es wird im Gegenteil zur Vertiefung der kontrapunktischen Durchbildung sich als zweckdienlich erweisen, Dagewesenes wieder zu verwenden. Das Ausnutzen schon geschaffener Melodien kann ja so geschehen, daß ihnen durch Umänderung ein neues Aussehen gegeben wird.

Der zweite Kontrapunkt aus Nr. 67 wird nachstehend als Kantus firmus gewählt. Durch symmetrische Umkehrung (siehe Näheres darüber § 28) bietet er zu neuen Harmonien Anregung. Auch die erforderlichen Kontrapunkte zeigen ein anderes Gesicht.

Nr. 68. *Moderato.*







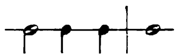
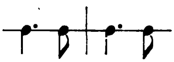
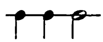
Größere Schwierigkeiten werden noch die freisten Bearbeitungen von Choralen bereiten. Sei es, daß dabei in den Gegenstimmen auf Eigenheiten der Choralmelodie Rücksicht genommen wird, sei es, daß letztere zu einer würdigen, aber vollständig neuen Umgebung gelangt.

Johann Crügers (1598—1662) bekannte Weise: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ soll zunächst die Grundlage einer Arbeit bilden. Der Tenor trägt den Kantus firmus vor, die anderen Stimmen kontrapunktieren in freier Art.

Nr. 69.





Es ist versucht worden, jeder der Gegenmelodien durch Zurückgreifen auf charakteristische Unterteilungsmotive ein persönliches Gepräge zu geben. Speziell eigentümlich sind im ersten Kontrapunkt die Rhythmen:  und , im zweiten Kontrapunkt:  und , im dritten Kontrapunkt:  und . Schwer wird es zu umgehen sein, die Eigenheiten zwischen den Gegenstimmen einmal zu vertauschen. Man lege nur Wert darauf, daß die Auswechslungen bloß vorübergehend hervortreten.

Bei einer größeren Anzahl von Themen knüpfen sich ganz ungezwungen Beziehungen mit den hinzutretenden Kontrapunkten an. Wie ein Gebot erscheint es, bei dem Choral von Georg Neumark (1621—1681): „Wer nur den lieben Gott läßt walten" die zweite Stimme im Abstand eines halben Taktes imitieren zu lassen.

Nr. 70.



Aber nicht nur der Alt spiegelt den Kantus firmus wider, auch Tenor und Baß bauen sich vollständig aus seinen Motiven auf. So wird im Tenor in der ersten Hälfte das melodische Fortschreiten der Oberstimme nach der Pause und in der zweiten Hälfte der Anfang des Themas imitiert. Die Achtelbewegung im Baß bedeutet zunächst eine Verkleinerung des Anfangs der Hauptmelodie in der Gegenbewegung, während später die Fortsetzung der Melodie wohl auch in der Verkleinerung, doch in gerader Bewegung wiederkehrt.

§ 21. Vokalsätze.

Als Beispiel für die einfachste Art der Bewegung für vier Singstimmen sei der Anfang einer Komposition von Felice Anerio (1560—1630) mitgeteilt.

Nr. 71.



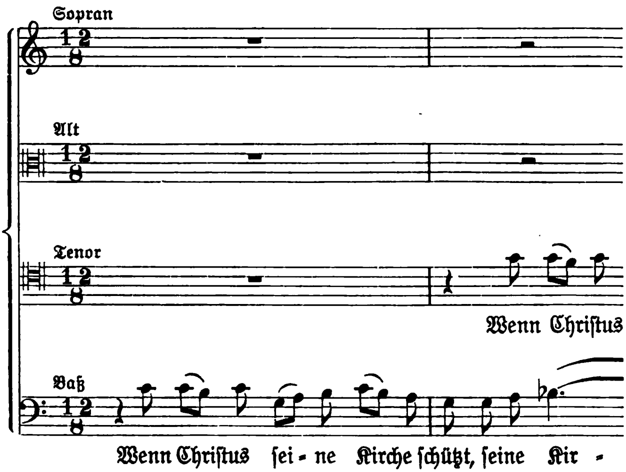


Der Kantus firmus, eine eigenartige, in der dorischen Tonart geschriebene Melodie, liegt in der Oberstimme. Die Bewegungen der drei unteren kontrapunktierenden Stimmen sind in den Notenwerten nicht wesentlich voneinander abweichend. Und doch wahrt eine jede Tonreihe vollkommen ihre Selbständigkeit, weist gesondert eine Steigerung auf. Jede der Melodien kann als Kantus firmus genommen werden.

Es ist durchaus Bedingung, die Studien im vierstimmigen Vokalsatz mit Übung von solch einfachen Musikstücken zu beginnen. Wenige Worte genügen als Grundlage zur Komposition. Einzelne charakteristische Fortschreitungen der führenden Melodie werden auch im Chorsatz oft mit Glück in den Kontrapunkten wiederholt. Als Muster hierfür diene

das einer Komposition von Josef Haydn (1732—1809) entlehnte Chorstück, welches als Nr. 188 im Aufgabenbuch Aufnahme gefunden hat. Einige kleine Änderungen im Text haben sich beim Loslösen des Beispiels aus dem Zusammenhang als notwendig erwiesen. In noch innigerer Beziehung als in dem Haydnschen Beispiel stehen in der hier folgenden Motette von Ch. Fr. Penzel (1737—1805) die Kontrapunkte zum Kantus firmus. Die ganze Komposition ist weiter nichts als eine trefflich gebildete, reich verzierte Variierung der Choralmelodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Den Vortrag dieser Grundmelodie übernehmen nacheinander alle vier Stimmen. In dem hier abgedruckten Stück teilen sich zunächst Sopran und Baß in den Vortrag des Chorals.

Nr. 72.




Wenn Chri-stus sei-ne Kir-che
sei-ne Kir-che schützt, sei-ne Kir - - che
- - che schützt, wenn Chri-stus sei-ne Kir-che


c. f.
Wenn Chri - stus sei - ne
schützt, sei-ne Kir - - che schützt, wenn Christus
schützt, wenn Chri-stus sei-ne Kir-che schützt, wenn Christus
schützt, wenn Chri-stus sei-ne Kir-che schützt, sei-ne Kir -


Kir - che schützt
sei-ne Kir-che schützt, wenn Chri-stus sei - ne Kir - che
sei-ne Kir-che schützt, wenn Chri-stus sei - ne Kir - che
- - che schützt, wenn Chri-stus sei - ne Kir - che
, so mag die Höl - le wü - ten, so
schützt, so mag die Höl-le
schützt, so mag die Höl - le wüten, so mag die Höl -
c.f.
schützt, so


mag die Höl-le, so mag die Höl - le wü -
wüten, so mag die Höl-le, so mag die Höl - le wü -
- le wü-ten, so mag die Höl-le wü -
mag die Höl - -le wü -
ten, so mag die Höl - le, die Höl - le wü - ten.
ten, so mag die Höl - le wü - ten.
ten, so mag die Höl - le, die Höl-le wü - ten.
ten ____________.

Daß natürlich auch die Choräle mit freien Kontrapunkten versehen werden können, ist aus dem im Aufgabenbuch wiedergegebenen Bachschen Satz der Melodie „Jesu, meine Freude“. ersichtlich. Dem Charakter der ganzen Komposition entsprechend, werden scharfe Kontraste zwischen den einzelnen Tonreihen nicht angebracht sein. Doch braucht deshalb von einer strikten Anlehnung, einer Imitation noch keine Rede zu sein.

Dem Schüler, welcher nebenbei Studien in der freien Komposition betreibt, ist, nachdem er durch die Übungen im vierstimmigen Satz einigermaßen Fertigkeit in der kontrapunktischen Schreibweise erlangt hat, recht anzuraten, in seinen Schöpfungen breitere Teile mit selbständiger Stimmführung anzulegen. Sei es, daß er nun direkt zur Herstellung von Motetten, Kantatensätzen usw. vorwärtsschreitet, sei es, daß er in Tanzstücken, in Suiten, Serenaden, bei Variationen oder auch in Sonatinensätzen Abschnitte nach den bisher gelehrten Grundsätzen mit größter Selbständigkeit der einzelnen Stimmen bildet.

---

2. Abteilung: Der doppelte Kontrapunkt.

4. Kapitel: Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

§ 22. Der zweistimmige Satz.

Wird die Bildung der melodischen Bewegungen derart veranlaßt, daß in einem Musikstück beispielsweise der Sopran Tonfolgen einer unteren Stimme übernimmt, natürlich mit Oktavversetzung, während letztere der Melodie des Soprans

Raum gibt, so spricht man nicht vom einfachen, sondern vom doppelten Kontrapunkt. Es entstehen je nach der Zahl der Stimmen, welche an der Vertauschung teilnehmen, die Unterarten des doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunktes. Außerdem läßt sich, je nach dem Intervall, um welches die Stimmen versetzt werden, zwischen dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime und Quintdezime unterscheiden. Von wirklicher Bedeutung für die Komposition ist eigentlich nur der doppelte Kontrapunkt in der Oktave. Wird eine Melodie in der höheren oder tieferen Oktavlage gespielt, so ändern die Töne damit ihre Klangvertretungen nicht um. Werden dagegen Versetzungen um eine Dezime oder Duodezime eingeführt, so erleidet der Sinn einer Melodie eine nicht unwesentliche Umdeutung. Die beiden eben erwähnten Arten des doppelten Kontrapunkts spielen immerhin noch eine gewisse Rolle in der Komposition, so daß man Kenntnis von ihnen nehmen und ihre Eigentümlichkeiten üben muß. Die Besprechung der übrigen Arten, der Versetzung einer Melodie um eine None, Undezime usw. kann außer Betracht gelassen werden. Sie ist für die Komposition von wirklich recht geringer Bedeutung. In früherer Zeit widmete man gar mancher Art der Stimmführung, die uns nur als Spielerei erscheint, ernste Betrachtungen. Auch ist nicht zu vergessen, daß unsere modulierenden oder chromatisch stark durchsetzten Tonreihen eine andere Behandlung beanspruchen.

Wenn die Übungen hier im zweistimmigen Satz begonnen werden, so möge man ja nicht daraus schließen, daß der doppelte Kontrapunkt im vielstimmigen Satz nicht einführbar sei. Nur werden, etwa im vierstimmigen Satz, solange es sich um doppelten Kontrapunkt handelt, zwei Stimmen allein ihre Melodien vertauschen. Die anderen nehmen an der Umbildung nicht teil, sind demnach in dieser Beziehung frei.

Durch die Beschäftigung mit zwei Stimmen allein werden wir nicht unnütz unsere Kräfte zersplittern. Haben wir doch jetzt nicht allein darauf zu achten, daß die Tonfolgen eigenartig und selbständig sind, wir müssen auch aufmerken, in welchen Intervallen sie miteinander fortschreiten, wie sie die Klänge vertreten, von Alterierungen, Wechseltönen usw. Gebrauch machen.

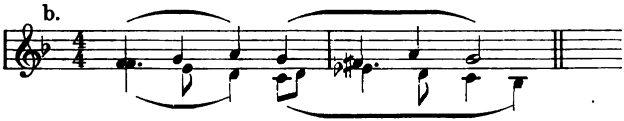
Quartenparallelen, welche durch die Umkehrung zu Quintenparallelen werden, sind für Bildungen im doppelten Kontrapunkt vollständig zu vermeiden.

Nr. 73.

a.



b.



Die Führung der Stimmen, wie sie Nr. 73 a zeigt, ist nichts Außergewöhnliches. Doch kann davon nur im einfachen Kontrapunkt Gebrauch gemacht werden. Im doppelten Kontrapunkt, beim Vertauschen der Melodien, würden sich sofort die üblen Fortschreitungen, wie sie Nr. 73 b uns zeigt, ergeben.

Die hier zutage tretenden leeren Quinten müssen ebenso wie die zu Dreiklängen ausgefüllten in Nr. 74 c und d vollständig außer Betracht bleiben.

Nr. 74.



Selbst die im freien Satz jetzt häufig zugelassenen Quintfortschreitungen um Halbtöne haben im Kontrapunkt keinen Eingang zu finden. Was Füllstimmen erlaubt ist, kann nicht gleicherweise selbständigen Stimmen gestattet werden. Aber nicht nur auf die Fortschreitungen, auch auf die Stellungen der Akkorde muß mehr Bedacht als im einfachen Kontrapunkt genommen werden. Gegen eine Klangfolge, wie sie Nr. 75 a vorführt, ist nichts einzuwenden; auch die Art der Tonfolgen würde für den einfachen Kontrapunkt vollständig korrekt sein.

Nr. 75.



Wird die Melodie, welche sich in 75 a in der Mittelstimme vorfindet, eine Oktave tiefer gespielt und dadurch zur Grundlage des Sätzchens bestimmt, so wird freilich dem musikalischen Gebilde ein bedenkliches Aussehen gegeben. Am meisten störend wirkt wohl nun die Hilflosigkeit in der Wahl der Stellung der Klänge. Die Quartsextakkorde im ersten und zweiten Takt von 75 b sind schlecht ein- und ausgeführt, der Übergang nach dem Parallelklang und der doppelten Oberdominante im dritten Takt ist plump gebildet. Kurz, die Tonreihe, welche zuerst vom Alt zum Vortrag gelangte, ist nicht dazu geeignet, ihren Platz zu verlassen und an unterste Stelle zu rücken.

Zuletzt kommen für den doppelten Kontrapunkt die Klänge selbst in Frage. Eine größere Zahl von Dissonanzen, die man in der neueren freien Musik mit Vorliebe verwendet, muß hier, da Umkehrungen davon nicht einführbar sind, ausgeschaltet werden. Es sei da zunächst an den Nonenakkord und die zahlreichen alterierten Klänge, Akkorde, in welchen Töne nach oben oder nach unten zu gedehnt sind, erinnert.

Nr. 76.

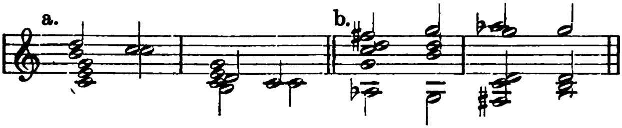


Im vorstehenden Beispiel ist neben jeden Akkord eine sogenannte Umkehrung gesetzt. Schon in dieser einen neuen Anordnung eines jeden Klanges ist Beweis genug für seine Unverständlichkeit nach der Umwechslung erbracht.

Gleich den Bildungen mit alterierten Zusatztönen, sind auch diejenigen mit Vorhalten und Wechseltönen nicht ohne weiteres in jeder Lage verständlich. So sind namentlich, wie in Nr. 77 gezeigt wird, die Fälle, bei denen Vorhalts- oder Wechselton und Auflösungston durch die Versetzung zu-

sammenfallen, recht bedenklicher Art. Halbwegs verständlich könnten derartige Tonkomplexe nur dann werden, wenn Instrumente verschiedenster Klangfarbe sie vorführen.

Nr. 77.



Es ist zwecklos, zu viele Vorschriften für die Verbindungen, welche im doppelten Kontrapunkt einführbar oder vermeidbar sind, zu geben. Die größere Anzahl von Verboten für Spezialfälle, welche man eventuell aufstellen müßte, würde wahrscheinlich den Studierenden nur irreführen und verwirren.

Fordern wir lieber, daß eine Melodie, mag sie in der Oberstimme oder Unterstimme liegen, in erster Linie verständlich sei und logisch sich entwickle. Was richtig aufgebaut ist, klingt auch gut. Für die Erschaffung eines doppelten Kontrapunkts wird es daher zunächst das Einfachste sein, daß man ohne Rücksicht auf die Vertauschbarkeit die natürliche Entwicklung der Melodien im Auge hat und erst nachträglich, nach der Versetzung das Notwendige ändert.

Für den doppelten Kontrapunkt ist es bedeutungslos, ob nur eine der beiden Melodien ihren Platz verläßt, oder ob beide zu gleicher Zeit umgewechselt werden. Gehen wir zunächst so vor, daß nur eine der Melodien um eine Oktave versetzt wird, dann dürfen sich die Stimmen nicht weiter als eben eine Oktave voneinander entfernen. Stimmenkreuzung wäre sonst unvermeidlich. Wird sowohl Kantus firmus wie Kontrapunkt je um eine Oktave versetzt, dann ist Entfernung bis zu zwei Oktaven gestattet. Bei weiterer Versetzung ist entsprechend größerer Spielraum gegeben.

Zu der bekannten Volksmelodie: „Muß i denn zum Städtle hinaus" ist in Nr. 78 ein Kontrapunkt in der Oberstimme zugeschrieben worden, dessen Auftreten um eine Oktave tiefer im Altschlüssel zu gleicher Zeit mit Platz gefunden hat. Die Vertauschung bietet bei den Abschlüssen direkt ungünstige Stellen. Im dritten wie im fünften Takt wird durch das Anhalten des Kontrapunktes auf a der Quartsextakkord der Tonika aufgestellt und somit eine recht üble Schlußwirkung erzeugt. Das häufige Berühren des Quinttons wird außerdem besser zu vermeiden sein.

Nr. 78. *Allegretto.*



Durch kleine Änderung in der kontrapunktierenden Stimme läßt sich nun mit Leichtigkeit der Melodie eine weit ungezwungenere Fortschreitung geben und den ungünstigen Stellungen bei der Vertauschung begegnen. Das Stockende, Schleppende ist in Nr. 79 verschwunden und an dessen Stelle ein natürliches Weitergehen getreten.

Nr. **79.** *Allegretto.*



Zum zweiten Beispiel diene die Kontrapunktierung einer Choralmelodie. Dabei soll nicht die hinzutretende neue Melodie, sondern der Kantus firmus selbst, in diesem Fall der Beginn des Chorals: „Jehova, deinem Namen sei Ehre", aus seiner Lage versetzt werden.

Nr. 80.



Die Quartsextakkorde, wie sie hier an zweiter Stelle im zweiten und dritten Takt auftreten, sind, da sie wirklich nur

Umkehrungen im Sinne von Akkordbrechungen bedeuten und nicht eine Kadenz einleiten, vollständig unbedenklich.

Im Aufgabenbuch ist unter Nr. 201 ein Muster, wie man die Choralbearbeitungen abwechslungsreicher gestalten kann, angegeben. Zu dem Kantus firmus „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" ist der Kontrapunkt aus der Melodie des Chorals: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit" entwickelt. So können auch zu allen andern Melodien, Volksliedern usw. Gegenthemen bekannten Weisen entlehnt werden.

Bei längeren Kompositionen genügt es sehr häufig nicht, Versetzungen um nur eine Oktave oder auch Versetzungen nur einer Melodie vorzunehmen. Man müßte sonst, bei Klavierkompositionen beispielsweise, viel zu lange in derselben Lage verharren. So nimmt J. S. Bach in seiner 6. Invention vom fünften Takt ab eine Vertauschung des Kantus firmus und seines Kontrapunktes derart vor, daß ersterer, wie es in Nr. 81 gezeigt wird, eine Oktave höher, letzterer aber um zwei Oktaven tiefer auftritt.

Nr. 81. *Andante.*





Auch in der neunten zweistimmigen Invention ist vom fünften Takt ab der Kantus firmus um eine Oktave tiefer, der Kontrapunkt um zwei Oktaven höher gesetzt.

Es wird Nutzen bringen, Anfänge zweistimmiger Inventionen herzustellen, bei denen, ähnlich den Mustern Bachs, Thema und Gegenthema einen kleinen Satz und die Vertauschung davon die Vervollständigung desselben zum großen Satz bilden. Dazu werden sich Themen, welche im Aufgabenbuch Nr. 211 ff. verzeichnet sind, verwenden lassen.

Von all den Möglichkeiten, deren bei dem einfachen Kontrapunkt Erwähnung getan worden war, läßt sich auch hier im doppelten Kontrapunkt Gebrauch machen. Beispielsweise kann in der Gegenstimme die Hauptmelodie imitiert werden. Als Beleg hierfür folgt unter Nr. 82 die Bearbeitung der ersten Hälfte des Chorals: „Nicht so traurig, nicht so sehr.“

Nr. 82.



b. c. f.





Hier kehren die Eigenarten der Hauptmelodie im wesentlichen getreu in dem Kontrapunkt wieder. Da von der Nachahmung in der Verkleinerung Gebrauch gemacht wird und die nachfolgende Stimme die vortragende jeweils schon im dritten Takt erreicht, so muß immer der letzte Takt eines kleinen Satzes durch Wiederholung einer Eigentümlichkeit des Chorales ausgefüllt werden.

Nicht unerwähnt mag bleiben, daß es fördernd ist, gelegentlich Kirchen- oder Volksmelodien, welche auf ähnlicher harmonischer Grundlage aufgebaut sind, in einem Satz zusammenzustellen. So könnte in einer Phantasie über Volkslieder nachstehendes Zusammenklingen benutzt werden.

Nr. 83.

a.



b.



Da an einzelnen Stellen härtere Klangwirkungen unvermeidlich sind, wird es angebracht sein, durch hinzuzuschreibende freie Stimmen die Kombinationen wohllautender zu machen. Solche freie Stimmen haben entweder in einzelnen Fülltönen oder aber in einer zusammenhängenden Tonreihe, die nur an der Vertauschung unbeteiligt ist, zu bestehen.

§ 23. Der mehrstimmige Satz.

Am bequemsten führt man den doppelten Kontrapunkt im dreistimmigen Satz, in dem man über einer gegebenen Baßmelodie zwei vertauschbare Gegenthemen in oberen Stimmen schreibt, ein. Die Entfernungen zwischen den Stimmen werden dabei in der ersten Lesart so gehalten, daß, wenn jeder der Kontrapunkte um eine Oktave versetzt werden soll, die Gegenmelodien bis zu zwei Oktaven sich voneinander entfernen können, die Oberstimme dem Kantus firmus sich aber nur bis zu einer Oktave nähern darf. Widrigenfalls entstehen bei der Vertauschung Stimmenkreuzungen. Das hier zum Muster gegebene Beispiel ist als Satz für drei Streichinstrumente gedacht. Das Cello bringt den Kantus firmus; Bratsche und Violine tragen die vertauschbaren Kontrapunkte vor.

Nr. 84. *Adagio.*

a.



b. *Adagio.*



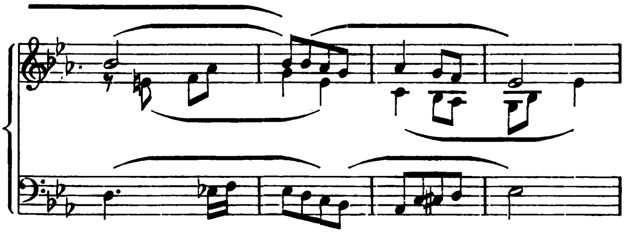


Die Arbeiten sind nicht nur in Form solch kleiner Sätze zu bilden, sondern länger auszuführen. Man denke etwa an die Erschaffung des langsamen Satzes aus einem Streichtrio oder aus einer Komposition für drei Blasinstrumente. Es werden sich da stets durch die Umstellungen der Melodien schöne und eigenartige Wirkungen erzielen lassen. Dabei wird auch die Hauptmelodie an mittelste oder oberste Stelle zu stehen kommen können, und in weiteren Aufgaben wird man nicht nur die Kontrapunkte vertauschen und den Kantus firmus als freie Stimme behandeln; die Arbeiten lassen sich ebensogut so einrichten, daß die gegebene Stimme an der Versetzung teilnimmt und dafür eins der Gegenthemen an seinem Platz bleibt.

In nachstehendem folgt zunächst noch ein Beispiel für das Umsetzen der Kontrapunkte unter einer gegebenen, feststehenden oberen Melodie.

Nr. 85.





b.





Bei Bearbeitungen in dieser Manier lege man größten Wert auf die Natürlichkeit der Klangfolgen. Die höchste Kunst wird selbst bei den schwierigsten kontrapunktischen Stücken darin bestehen, den Hörer von der Mühe, die man aufgewendet hat, nichts merken zu lassen. Das ist ja gerade an den Werken eines Bach, eines Händel so anzustaunen, daß alles so klingt, eine jede Stimme sich so entwickelt, einen

so natürlichen Verlauf nimmt, wie es eigentlich scheinbar selbstverständlich ist und ohne wesentliches Nachdenken nachgeahmt werden könnte.

Den Kantus firmus in der Mittelstimme führen wir noch in einem kurzen Satz für drei Singstimmen vor. Der zweite Sopran bringt die Choralmelodie: „Vom Himmel hoch“ zum Vortrag, der erste Sopran und Alt kontrapunktieren dazu. Ihre Tonreihen sind so hergestellt, daß sie miteinander vertauscht werden können.

Nr. 86.



b.



Vom Kantus firmus darf sich weder die obere, noch die untere Stimme weiter als eine Oktave entfernen, es würden sonst bei der Versetzung der Melodien Stimmenkreuzungen entstehen. Die Schwierigkeit derartiger Arbeiten begründet sich überhaupt durch den geringen Spielraum, der für die Bewegung der einzelnen Stimmen gegeben ist. Ist doch hierbei nicht nur auf die Umkehrungsfähigkeit, sondern ebenso auf die Sangbarkeit der Tonreihen sorgsamst Bedacht zu nehmen.

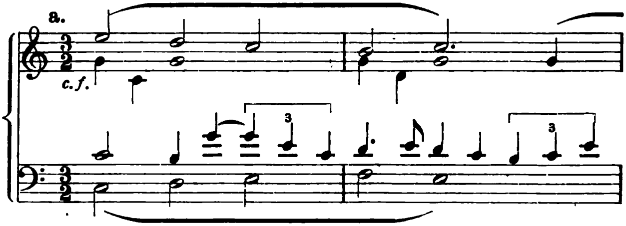
Nachdem auf mannigfachste Manieren Vertauschungen zweier Melodien unter Begleitung einer dritten, freien Stimme geübt worden sind, gehe man noch daran, durch Hinzufügen zweier freier Stimmen vierstimmige Gebilde entstehen zu lassen.

Es wird hier vollständig genügen, die Verwendung des doppelten Kontrapunkts im vierstimmigen Satz an einem Beispiel zu zeigen. In Nr. 87 vertauschen Sopran und Tenor ihre Melodien. Die Umwechslung der Tonreihen zwischen Alt und Baß oder auch Sopran und Baß bleibt weiteren Übungen vorbehalten. Etwas Besonderes ist für all diese Studien nicht anzugeben. Hat man sich in einer Anordnung versucht, so wird sofort erklärlich sein, wie die Bestimmungen für andere Fälle zu treffen sind.

Sopran und Tenor sollen in unserem Beispiel ihre Tonreihen auswechseln. Sie müssen sich demnach zunächst den Grundregeln des doppelten Kontrapunkts fügen. Da jedoch bei der Umwechslung die Melodie der Oberstimme unter diejenige des Altes zu stehen kommt, so werden auch zwischen diesen Stimmen Quartfortschreitungen zu vermeiden sein. Sopran und Tenor dürfen sich bis zu zwei Oktaven voneinander entfernen, Sopran ist dem Baß bis höchstens eine Oktave Zwischenraum zu nähern.

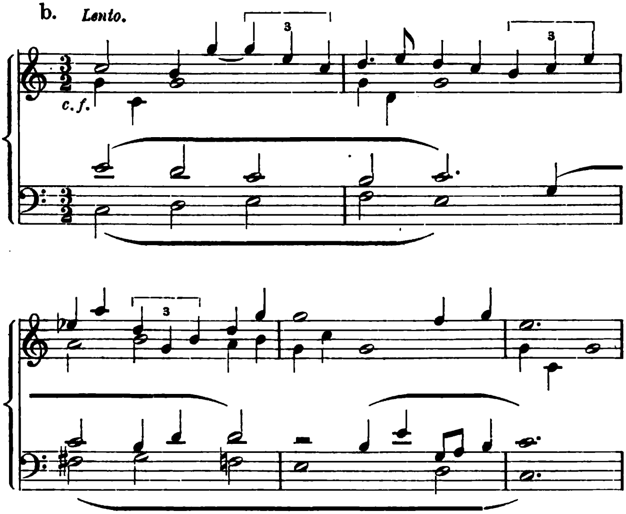
In Nr. 87 ist der Kantus firmus dem Alt anvertraut.

Nr. 87. *Lento.*





b. *Lento.*



In vierstimmigen Fugen ist häufig nur ein Kontrapunkt dem Thema streng unverändert beigegeben. Die anderen Stimmen bringen dann wohl bei Umsetzungen von Thema und Kontrapunkt, wie es bei Fugen stets üblich ist, ähnliches motivisches Material wieder, ohne sich aber jederzeit getreu

an die melodische Linie zu halten. Den besten Rat erteilt das Studium drei- und vierstimmiger Meisterfugen. Nicht nur Instrumental-, sondern auch Vokalsätze sollen dabei Beachtung finden. Für die letzteren sei namentlich auf die äußerst charakteristischen fugierten Teile in den Oratorien von G. Fr. Händel hingewiesen. Die Instrumentalbegleitung bei zu bildenden Chorsätzen wird lediglich in der Unterstützung der Tonhöhen der Singstimmen zu bestehen haben.

§ 24. **Der drei- und vierfache Kontrapunkt.**

Bei Verwendung des doppelten Kontrapunktes im drei- und vierstimmigen Satz stand die Vertauschbarkeit zweier Stimmen im Vordergrund. Die anderen, die freien Stimmen haben mit dem Umsetzen nichts zu tun gehabt; sie existieren lediglich zur Füllung der Akkorde. Trotzdem werden sich mehrere Arbeiten von selbst so gebildet haben, daß auch die Nebenstimmen ihre Melodien auswechseln können. Nehmen wir etwa Beispiel Nr. 86 heraus! An diesem Gesangsatz zeigt sich, daß die Choralmelodie einer untersten wie einer obersten Stimme anvertraut werden kann, ohne daß auch nur in einem Fall eine schlechte Klangwirkung, eine ungünstige Akkordstellung sich übel bemerkbar macht. Demnach sind hier nicht allein zwei, sondern drei Melodien um Oktaven oder Doppeloktaven beliebig versetzbar. Nicht für den doppelten, sondern für den dreifachen Kontrapunkt bietet sich uns ein Muster dar.

Bei den nun vorzunehmenden Arbeiten soll aber keineswegs der Zufall eine Rolle spielen. Mit Vorbedacht sind alle Tonreihen zur Umstellung miteinander anzuordnen. Jede einzelne muß zur andern nach den Bestimmungen des doppelten Kontrapunkts entworfen werden. Die drei Stimmen haben in den Aufgaben nach folgendem Schema den Kantus firmus und die Kontrapunkte umzuwechseln.

c. f.	*c. f.*	Kp. 1	Kp. 2	Kp. 1	Kp. 2
Kp. 1	Kp. 2	*c. f.*	*c. f.*	Kp. 2	Kp. 1
Kp. 2	Kp. 1	Kp. 2	Kp. 1	*c. f.*	*c. f.*

Jede der Melodien wird demnach in zwei der Anordnungen an unterster Stelle auftreten, die Grundlage des Satzes bilden. In noch verstärktem Maße wird den Stellungen der Akkorde die Aufmerksamkeit zuzuwenden sein. Wenn ein Kantus firmus, wie in Nr. 88a angedeutet, mit andern Stimmen, von denen die eine nur die Quinttöne der Akkorde benutzt, umgeben wird, dann wird mit dieser Klangfolge eine Umstellung, die Nr. 88 b zeigt, zur Unmöglichkeit.

Nr. 88.



Das ergibt eine unverständliche, darum so schlecht wirkende Folge von Quartsextakkorden.

Zu Beginn wie am Ende eines Satzes wird man von Quinttönen nur mit größter Vorsicht Gebrauch machen können. Im Verlauf vermeide man es, Quinttöne auf gutem Taktteil sprungweise zu erreichen, wenn sie nicht als Wechseltöne sogleich in glaubhafter Weise weitergeführt werden. Quartsextakkorde auf den schweren Zählzeiten erwecken stets den Eindruck einer beginnenden Kadenz. Nun sind aber doch Kadenzen nicht ununterbrochen verwendbar; auch müßte eine einmal eingeleitete Schlußbildung in logischer Weise zur Durchführung gelangen. Folgen von Sextakkorden wie Quartsextakkorden müssen begreiflicherweise ganz außer Betracht bleiben. Für alle Vorausnahmen, Wechseltöne, Alterierungen, ja auch für die Vorhalte muß der oberste Grundsatz sein, daß sie in allen Lagen leicht verständlich sind. Noch einmal sei hier daran

erinnert, daß ein großer Teil der in der freien Komposition jetzt so beliebten alterierten Akkorde und Nonenklänge nicht ohne weiteres umkehrbar ist. In der Auswahl der Klänge, der Ausnutzung der Dissonanzen muß sich jede Art des doppelten Kontrapunkts etwas bescheiden.

Die Übungen im dreifachen Kontrapunkt sollen mit der Bearbeitung kurzer, ruhiger Melodien beginnen. Der Kantus firmus weise möglichst wenig Notenwerte auf; die beiden hinzutretenden Kontrapunkte haben Verzicht auf belebte Unterteilungen zu leisten. Ist so mit Vorsicht der etwas heiße Boden beschritten worden und durch sorgsames Tasten fester Fuß gefaßt, dann kann nichts hindern, nach denselben Prinzipien auch länger ausgeführte Arbeiten herzustellen, etwa kurze Choräle zu benutzen oder aber zu kürzeren Themen, Fugenthemen, scharf kontrastierende Kontrapunkte zu erfinden.

Gleichgültig bleibt es, welche der Stimmen zunächst den Kantus firmus erhält. In nachstehendem Muster trägt ihn der Baß vor. Auch werden hier nicht alle sechs Stellungen vorgeführt. Wir erachten es für hinreichend, in den drei Anordnungen zu zeigen, wie der Kantus firmus über sich Kontrapunkt 1 und 2 hat, wie er ferner über sich Kontrapunkt 2 und unter sich Kontrapunkt 1 hat und wie er sich schließlich über beide Gegenstimmen erhebt. Das zweite Zusammentreffen ist der besseren Lage wegen von D-Moll nach G-Moll transponiert worden. Derartige Veränderungen der Tonarten werden sich häufig als notwendig erweisen. Für den Schüler wird es sehr wünschenswert sein, alle Stellungen seiner Übungstücke auszuschreiben. Dabei wird sich herausstellen, daß die eine oder die andere Fassung einen weniger günstigen Eindruck macht; das ist unvermeidlich. Bei Bildungen mit schwierigeren Unterteilungsrhythmen werden eventuell, namentlich im Klavier oder Orgelsatz mit Rücksicht auf die Spielbarkeit, kleinere Umänderungen erforderlich sein,

mindestens Versetzungen einzelner Taktteile in eine andere Oktavlage erfolgen müssen.

Nr. 89.



Alle Quartsextakkorde, welche sich in den drei Stellungen unter Nr. 89 vorfinden, sind, weil sie mit Vorsicht ein- und ausgeführt werden, statthaft. Beim letzten Schluß empfiehlt es sich, die Stimmen, soweit angängig, bis zum Grundton auslaufen zu lassen, wenn auch grundsätzlich gegen einen vernünftig gebildeten Schluß mit dem Sextakkord nichts einzuwenden ist.

Als Muster für die Verbindung von Fugenthemen mit zwei gleichbleibenden Kontrapunkten führen wir hier die Aufstellungen, wie sie J. S. Bach in der C-Mollfuge des 1. Teils seines „wohltemperierten Klaviers" gewählt hat, an. Beim ersten Zusammentreffen der drei Stimmen bringt der Baß das Thema, den Kantus firmus; in der oberen Stimme liegt der erste, in der mittleren Stimme der zweite Kontrapunkt. Die Tonart ist, da es sich dabei um den dritten Themeneintritt der ersten Gruppe handelt, die Haupttonart C-Moll.

Nr. 90.



Während das Thema in den Sprüngen sich eine gewisse Beschränkung auferlegt und daher auch in allen Lagen leicht spielbar sein wird, bringt der erste Kontrapunkt gleich einen Dezimensprung. Daß demselben keine zu ernstliche Bedeutung beizumessen ist, geht aus der nachstehenden Vertauschung der Stimmen, wie sie sich innerhalb der zweiten Modulationsgruppe vorfindet, hervor.

Nr. 91.



Tonart ist hier G-Moll. Das Thema erscheint in der mittleren Stimme, der erste Kontrapunkt oben, der zweite Kontrapunkt unten. Der Dezimensprung der ersten Gegenstimme ist in einen Terzensprung zusammengezogen. Aber auch im zweiten Kontrapunkt ist, beim Übergang vom ersten zum zweiten Takt, aus dem Quartensprung abwärts ein Quintensprung aufwärts geworden.

Es folgt unter Nr. 92 noch die von Bach in der Schlußgruppe der Fuge benutzte Anordnung. Die Oberstimme bringt das Thema zu Gehör, Mittelstimme läßt Kontrapunkt 1, Unterstimme Kontrapunkt 2 erklingen.

Nr. 92.



Dem Schüler ist allerdings nicht anzuraten, gleich starke Bewegungen in den ersten Arbeiten schon einzuführen. Man begnüge sich damit, zu den ruhigen, im Aufgabenbuch § 24 angeführten Themen gemäßigte Kontrapunkte zuzusetzen. Beim Selbsterschaffen der Sätze wird dann ohne weiteres jeder Möglichkeit der Bewegungen Raum gegeben werden können.

Für die noch herzustellenden Gesangskompositionen im dreifachen Kontrapunkt bedarf es keiner besonderen Vorschriften. Choralen, choralartig ruhigen kirchlichen wie weltlichen Melodien ist anfangs der Vorzug bei Wahl des Kantus firmus zu geben. Dann sind auch für Fugen oder Fugatos geeignete Themen mit gleichbleibenden Gegenstimmen zu versehen.

Der vierfache Kontrapunkt rechnet mit der Umstellung von vier Melodien. Die Aufgabe wird darin bestehen, einem Kantus firmus drei Gegenstimmen anzuschließen und alle vier Tonreihen in nachstehenden Anordnungen übereinander zu stellen:

c	c	c	c	c	c	1	1	2	2	3	3
1	1	2	2	3	3	c	c	c	c	c	c
2	3	1	3	1	2	2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1	3	2	3	1	2	1

1	1	2	2	3	3	1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2	2	3	1	3	1	2
c	c	c	c	c	c	3	2	3	1	2	1
3	2	3	1	2	1	c	c	c	c	c	c

In obiger Aufstellung ist mit c der Kantus firmus bezeichnet; 1, 2, 3 deutet auf die Kontrapunkte hin. Beim Studium ist es geboten, die 24 möglichen Stellungen auszuschreiben. Wir begnügen uns hier damit, jede der Stimmen einmal mit dem Kantus firmus zu bedenken und nachfolgende vier Anordnungen als bedeutungsvoll herauszuheben:

c	1	2	3
1	c	3	2
2	3	c	1
3	2	1	c

Die Stellung der Akkorde erfordert bei der Anfertigung der Arbeiten wieder die größte Aufmerksamkeit. Sicherlich sind in einem vierstimmigen Satz Quinttöne nicht zu vermeiden. Das ganze Streben muß aber auch hier darauf gerichtet sein, sie vorsichtig kommen und gehen zu lassen. Durch nichts ist es sonst zu verhindern, daß bei der einen oder anderen Versetzung unangenehme Quartsextakkorde entstehen. Den Schlußklang und auch den Eingangsakkord gibt

man am besten nur mit Grundton und Terz wieder. Für die Vorhalte, Wechseltöne, Vorausnahmen usw. bleibt Bedingung, daß sie in allen Lagen leicht verständlich sind.

Aus der dritten Umkehrung unseres Musterbeispiels wird ersichtlich sein, wie der an sich so harmlose Wechselton ais im zweiten Takt des Kantus firmus sofort, wenn er im Baß liegt, den Eindruck der Terz einer Mollunterdominante macht. Nach oben zu gedehnte Töne bleiben doch nur, wenn sie in der obersten Stimme liegen, unmittelbar verständlich.

Auch der Klang der neapolitanischen Sexte, wie er sich im fünften Takt zeigt, wird nicht gleich leicht in allen Stellungen aufgefaßt werden und daher gleich günstig wirken.

Nr. 93. *Lento.*



Unterbrechungen einzelner Tonreihen durch Pausen, Parallelbewegungen zweier Melodien in Terzen oder Sexten werden der Verständlichkeit des Satzes nur dienlich sein. Trotz

des bewußten Vermeidens einzelner Akkordstellungen, gewisser Dissonanzen und Alterationen darf kein Beispiel den Eindruck des Gezwungenen, Unnatürlichen machen.

Nr. 94.



Im fünften Takt entstehen bei vorstehender Umsetzung zwei Quartsextakkorde. Beide sind völlig unbedenklich. Beim ersteren schlägt der Baßton nach, beim zweiten ist durch das stufenweise Kommen und Gehen der untersten Stimme jeder Härte begegnet worden.

Nr. 95.





Die Versetzung des Kantus firmus in den Tenor und des Kontrapunkts 1 in den Baß läßt im dritten und vierten Takt natürlich gebildete Quartsextakkorde entstehen. Der Abschluß erfolgt mit dem Sextakkord der Tonika. Will man diese Umkehrung bei länger ausgeführten Sätzen vermeiden, so sind in der ersten Fassung der Kantus firmus und alle Kontrapunkte bis zum Grundton im Schlußtakt zu führen. Auch in Nr. 93 hätte das ohne jede Schwierigkeit bewerkstelligt werden können.

Die letzte hier wiedergegebene Umwechslung bringt den Kantus firmus im Baß. Eine Transposition des Satzes nach G-Dur war der besseren Lage wegen wünschenswert. Hier wirkt, wie schon erwähnt, der Beginn des zweiten Taktes einen Augenblick etwas befremdlich. Doch wird sofort durch das stufenweise Weitergehen aller Stimmen, durch die korrekte Auflösung jeder Zweifel beseitigt.

Nr. 96.





Der Wert dieser Übungen ist nicht gering anzuschlagen; die aufgewendete Mühe wird sich reichlich belohnen. Das Gefühl für die Klangvertretung der einzelnen Melodietöne stärkt sich in bester Weise; man lernt das Wesen der Umkehrungen der Akkorde, so manches Geheimnis der dissonierenden Töne erst richtig verstehen. Zudem wird eine sichere Grundlage für Fertigkeit in der fugierten Schreibweise, bei der gerade von allen Versetzungen ausgiebigster Gebrauch gemacht werden muß, gelegt.

5. Kapitel: Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime und in der Duodezime.

§ 25. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

Bisweilen begegnet man in der Literatur einem doppelten Kontrapunkt, bei welchem die Tonreihen nicht um Oktaven, sondern um Dezimen oder sogar um Duodezimen versetzt werden. Ein derartiges Umstellen läßt die Melodien in anderer harmonischer Bedeutung erscheinen und schließt sonst sehr übliche, ja auf die Länge notwendige Fortschreitungen zwischen den Stimmen aus. Nur vorübergehend wird von diesen Bildungen in den Kompositionen Gebrauch gemacht werden können.

Die erste Erwägung für die Arbeit im doppelten Kontrapunkt der Dezime muß sein: in welcher Weise verändern sich

Melodien durch Versetzung um das Intervall einer Oktave und Terz!

Nr. 97.



Durch vorstehende Zusammenstellung soll klargemacht werden, welche Verschiebungen in den Intervallen bei den Versetzungen vor sich gehen. In Nr. 97 a hat die untere Tonreihe, in b die obere als der ursprünglich zum Kantus firmus, welcher in den ganzen Noten markiert ist, hinzugeschriebene Kontrapunkt zu gelten. Wird die untere Tonleiter (97 a) um eine Dezime höher gespielt, so entsteht aus der ursprünglich ionischen eine phrygische Folge. Und die obere in 97 b notierte ionische Tonleiter wird beim Erniedrigen um eine Dezime zu einer äolischen Folge. In beiden Fällen geht eine anfängliche Duranordnung in eine Mollanordnung über. Der Grundcharakter ist somit umgewandelt. Aber nicht nur das! Die Verhältnisse des Kontrapunkts zum Kantus firmus sind andere geworden. Zeigt sich zuerst zwischen den verharrenden Tönen desselben und dem Kontrapunkt eine Sexte, so bleibt nach der Versetzung des letzteren nur eine Quinte übrig; aus der Terz wird dagegen eine Oktave. Daraus folgt nun, daß alle Bewegungen in gerader Richtung — mehrere Terzen werden stets Oktaven oder Sexten Quinten ergeben — vollständig auszuschließen sind. Es bleibt nur Seiten- oder Gegenbewegung übrig. Ja selbst in diesen Bewegungsarten ist nicht alles möglich und erlaubt, weil durch die veränderte Harmonie mancherlei Schwierigkeiten entstehen. Natürlich werden sich Unebenheiten ausgleichen lassen, wenn den beiden im Kontrapunkt

der Dezime gearbeiteten Melodien freie Stimmen sich zugesellen. Dieselben haben dann mit den Versetzungen nichts zu tun. Einen drei- oder vierfachen Kontrapunkt in der Dezime, wie auch in der Duodezime gibt es nicht.

Doch lassen wir hier zunächst die freien Stimmen außer Betracht und halten wir uns an den zweistimmigen Satz. Am besten arbeitet man die Aufgaben so, daß zu jeder der Tonreihen, Kantus firmus wie Kontrapunkt, Terzen als Zusatztöne sofort hinzugenommen werden. Bei diesem Vorgehen schließen sich die hier unmöglichen Bewegungen in ein und derselben Richtung von selbst aus. Um in den Fortschreitungen nicht zu sehr behindert und der Stimmenkreuzung nicht ausgesetzt zu sein, wird man guttun, wenn die eine Melodie um eine Dezime übersetzt wird, der anderen Melodie Oktavversetzung zuteil werden zu lassen.

Wählen wir nachstehenden Kantus firmus.

Nr. 98.



Dieser gegebenen Stimme fügen wir Terzen nach oben bei und erfinden dann dazu einen Kontrapunkt, der gleichfalls in einer fortlaufenden Terzenreihe besteht. Die oberen Terzen sind hier, da sie den F-Dur-Charakter besser zum Ausdruck bringen, das Näherliegende.

Nr. 99.



So wird, um die einzelnen Tonreihen herauszugreifen, dem Kantus firmus ein ganz vernünftiger Kontrapunkt gegenüberstehen.

Nr. 100.



Doch auch noch etwas anderes ist damit erreicht worden. Wir besitzen durch die vorbereitende Anordnung Nr. 99 die Gewißheit, daß sich Kantus firmus wie Kontrapunkt beliebig um Dezimen vertauschen lassen.

Zur Vervollständigung der Vorübungen sei darauf aufmerksam gemacht, daß an zweiter Stelle noch das Hinzuschreiben von Unterterzen zu den Melodien in Erwägung zu ziehen ist. Denn schließlich kann auch die Versetzung einer Melodie um eine Dezime nach unten zu in Frage kommen.

Nr. 101.



Durch das Verschieben des Satzes nach D-Moll können sich Veränderungen von Tonstufen (zweiter Takt cis statt c) als wünschenswert erweisen. Dagegen ist nichts einzuwenden.

Befriedigende Abschlüsse werden sich ja doch, solange das Original mit doppeltem Grundton endet, nicht in allen Versetzungen erreichen lassen.

Der Leser kombiniere nun selbst die einzelnen Reihen von Nr. 99 mit denjenigen von Nr. 101.

Das nächstliegende wird sein, den Kontrapunkt um eine Dezime nach oben zu verschieben. Zur Vermeidung von Stimmenkreuzungen empfiehlt es sich, wie gesagt, zu gleicher Zeit die Melodie des Kantus firmus eine Oktave tiefer zu nehmen.

Nr. 102.



Hier müssen sich zweifelsohne schon ungünstigere Klangwirkungen bemerkbar machen. An allen Stellen, an denen die erste Fassung Sexten aufweist, treten Quinten zutage. Bei längeren Musikstücken wird einer hinzutretenden freien Stimme die Aufgabe zufallen, die Lücken auszufüllen.

In Nr. 103 wird der im vorhergehenden Beispiel besprochene zweistimmige Satz durch eine freie Mittelstimme vollklingender gemacht.

Nr. 103.



Die hier verwendeten Fülltöne werden nicht für alle Vertauschungen verbleiben können; sie sind je nach Bedarf umzuwechseln. Zu nachstehender, allerdings etwas gesuchter Zusammenstellung, deren Wirkung zweistimmig eine ungünstige ist, müßte eine absolut neue Füllung ersonnen werden.

Nr. 104.



Der Kantus firmus ist in Nr. 104 eine Dezime nach unten, der Kontrapunkt eine Dezime nach oben gerückt worden. Zur Tonika wird dadurch der D-Molldreiklang bestimmt. Der erste Takt bleibt aber anfangs mit seiner frei anschlagenden Septime wie der vierte Takt mit dem gleichen Intervall unklar. Zudem ist die letzte Auflösung der Dominantdissonanz nach der leeren Quinte d a recht unbefriedigend. In der nachstehenden Ergänzung wird diesen Unebenheiten in der Klangwirkung einigermaßen zu begegnen versucht.

Nr. 105.



Im ersten Takt war innerhalb des Kantus firmus die Ersetzung des f durch fis wünschenswert. Im vorletzten wie letzten Takt werden durch Terztöne klare Klangdarstellungen ermöglicht.

Eine Versetzung des Kantus firmus und des Kontrapunkts zu gleicher Zeit je um eine Dezime wird übrigens seltener in Anwendung kommen. Zunächst beschränkt man sich wohl darauf, eine der Melodien umzustellen.

Vergessen wir nicht zu erwähnen, daß schöne Wirkungen durch das gleichzeitige Auftreten der Melodien und ihrer Dezimenverdopplungen erzielt werden können.

Nr. 106.



Die Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime kann in mancherlei Fugen beobachtet werden. In der 10. Nummer der „Kunst der Fuge", dieses Meisterwerks des Kontrapunkts, fügt Bach seinem Thema eine Gegenstimme in der Dezime bei. Von der Begleitung durch die Terzen in beiden Stimmen wird kein Gebrauch gemacht. In allen vierstimmigen Teilen ist eine freie Stimme herangezogen. Wir geben in Nr. 107 die Terzenverdoppelungen zur Orientierung über die Versetzungsmöglichkeiten mit an.

Nr. 107.



In dem dritten Kanon desselben Bachschen Werkes wird dann noch Gelegenheit gegeben, im zweistimmigen Satz die Wirkung beim Umsetzen einer längeren Melodie gegen eine andere um eine Dezime zu beobachten.

§ 26. **Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.**

Stets kommen nur zwei Melodien, deren Versetzung bewirkt werden kann, in Frage. Freie Stimmen vermögen zur Füllung der Akkorde hinzuzutreten; sie haben aber mit dem Austauschen nichts zu tun. Eine ionische Melodie in der Tonart um eine Duodezime nach unten gerückt, offenbart sich als lydische, eine Duodezime nach oben gerückt, als mixolydische Bildung. Die einzelne Melodie erscheint demnach weniger als bei der Versetzung um eine Dezime verändert. Die Umdeutungen, welche die Akkorde im zweistimmigen Satz erfahren müssen, sind aber doch zum Teil recht schwerwiegender Art. Chromatische Dehnungen, Umänderungen von Ganztönen in Halbtöne und umgekehrt werden unerläßlich sein.

Von großem Vorteil bei dieser Art des doppelten Kontrapunkts erweist sich, daß nicht alle Parallelbewegungen auszuschließen sind. Ein Schema vermag am besten darüber Klarheit zu bringen.

Nr. **108.**



Die Umkehrung der Intervalle läßt erkennen, daß aus Dezimen Terzen, aus Terzen Dezimen hervorgehen. Somit werden Fortschreitungen in diesen Intervallen jederzeit statt-

haft sein. Das Intervall der Sexte ist, da es sich in die Septime verwandelt, mit größter Vorsicht zu behandeln. Folgen von Sexten sind ausgeschlossen.

Um in der Bewegung nicht behindert zu sein und um den Stimmenkreuzungen zu entgehen, ist auch hier in den ersten Beispielen, wenn der Kontrapunkt eine Dezime höher oder tiefer versetzt wird, der Kantus firmus zu gleicher Zeit um eine Oktave umzustellen. Würde nur eine Melodie um eine Dezime über die andere verschoben, so dürfte in der ursprünglichen Fassung keine weitere Entfernung als bis zu einer Duodezime bestehen; Stimmenkreuzungen wären sonst nicht zu umgehen.

Einem Kantus firmus der unteren Stimme wird in Nr. 109 ein Kontrapunkt im Sopran zukomponiert.

Nr. 109.



Nur eine Umkehrung soll hier folgen; die anderen Umstellungen möge der Leser selbst vornehmen. Auch sind die Umwandlungen, welche das Beispiel im Aufgabenbuch erfährt, zu beobachten.

Nr. 110.



Der Kontrapunkt tritt in Nr. 110 eine Duodezime tiefer, der Kantus firmus eine Oktave höher auf. Um die Wirkung der fis-Molltonart nicht zu trüben, waren im vierten Takt die chromatischen Veränderungen erforderlich. Man stoße sich nicht an die teilweise unvermeidliche Ungunst der Schlüsse.

Die Verwendung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime wird von Bach in der 9. Fuge und im 4. Kanon seiner „Kunst der Fuge" dargetan.

Beim Weiterstudium sind nun für Kontrapunkt in der Dezime wie Duodezime Gesangsätze herzustellen, damit man sieht, wie auch in der Gesangskomposition diese kontrapunktischen Künste von Nutzen sein können. Man wird immer guttun, den beiden allein vertauschbaren Melodien Füllstimmen zuzufügen. So allein können bei diesen Kontrapunkten wohlklingende Gebilde entstehen und die trockene mechanische Arbeit wird in den Hintergrund treten.

---

3. Abteilung: Die strenge Nachahmung, der Kanon.

6. Kapitel: Der zweistimmige Kanon.

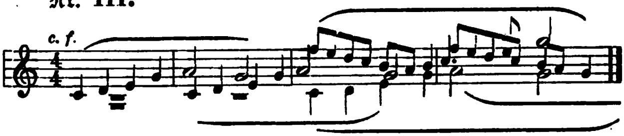
§ 27. Der Kanon in der geraden Bewegung.

Trägt in einem Musikstück jede später eintretende Stimme die gleiche Melodie wie die beginnende Stimme vor, so entsteht eine Bildung, welche als Kanon bezeichnet wird. Beim Kanon kehrt jede Eigentümlichkeit des Kantus firmus in den Kontrapunkten wieder; es ist die Form der strengsten Nach-

ahmung. Über die Unterscheidung von fuga canonica und fuga periodica ist in der Fugenlehre das Erforderliche mitgeteilt.

Streng, ohne Einschränkung kann die Nachahmung allerdings nur dann sein, wenn alle Stimmen ein und dieselbe Melodie von ein und derselben Tonstufe aus beginnen.

Nr. 111.



Bei Wahl eines andern Ausgangspunktes für die zweite und dritte Stimme und bei Festhalten der in der Hauptmelodie vorgetragenen Tonschritte würde sich sofort ein Nebeneinanderhergehen in verschiedenen Tonarten, das sich als Unmöglichkeit zeigt, ergeben.

Nr. 112.



Im allgemeinen mag daher der Grundsatz gelten: Nur beim Kanon in der Prime und Oktave in der geraden Bewegung und Beibehaltung der Sekunde der Tonart in Dur oder der Quarte der Tonart in Moll in der Gegenbewegung findet strengste Nachahmung statt. Bei den Kanons in allen anderen Intervallen werden wohl die Intervalle, nicht aber ihre Größenverhältnisse berücksichtigt. An Stelle einer großen Terz kann dann eine kleine Terz, an Stelle einer reinen Quarte eine verminderte Quarte treten usw. Folgender Beginn hätte

demnach durchaus seine Berechtigung für einen dreistimmigen Kanon.

Nr. 113.



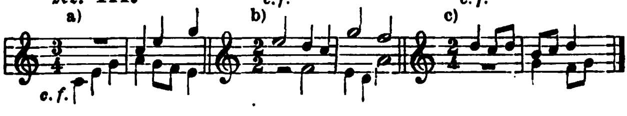
Am häufigsten begegnet man dem Kanon für zwei Stimmen, ohne oder mit Begleitung. An sich kann die Hauptmelodie aber auch von zwei und mehr Stimmen in strenger Weise nachgeahmt werden. Füllstimmen werden den mehrstimmigen wie den zweistimmigen Kanons beigefügt. Die Füllstimmen werden entweder wie selbständige, kontrapunktische Stimmen behandelt oder erklingen nur in einzelnen Taktteilen, um fehlende Töne in Akkorden zu ergänzen.

Die strengste Nachahmung, der Kanon, kann gebildet werden:

1. in allen Intervallen;
2. im Abstand von Taktteilen wie von ganzen Takten;
3. in gerader Bewegung wie in Gegenbewegung;
4. in der Vergrößerung wie in der Verkleinerung.

Die Tonstufe, auf welcher jede nachahmende Stimme einsetzt, wird bei der geraden Bewegung in der Entfernung von der vortragenden Stimme an der Tonleiter nach oben zu gemessen.

Nr. 114.



So haben wir es in Nr. 114 a mit dem Anfang eines Kanons in der Oktave, bei 114 b mit einem Kanon in der Sekunde und bei 114 c mit einem solchen in der Quarte zu tun.

Dem Komponisten ist es völlig freigestellt, jede der nachahmenden Stimmen schon im Abstand eines Achtels, Viertels usw. dem Kantus firmus folgen zu lassen oder einen eventuell auch mehrere Takte als Zwischenraum zu gewähren. Je weiter die Melodien voneinander abgerückt sind, um so schwerer wird es fallen, Vergleiche anzustellen, dem Kanon zu folgen. Außerdem beachte man, daß Abstände, bei denen eine Melodie im Takt verschoben erscheint, die Schwerpunkte in den Motiven nicht gewahrt werden, unter Umständen ungünstiger wirken können.

Wird eine sich in Viertelnoten bewegende Melodie in halben Noten gespielt, so hat man es mit der Vergrößerung zu tun. Die Viertelbewegung in Achteln wiederholt ergibt die Verkleinerung. Außer diesen nächstliegenden, einfachen Veränderungen können noch andere eintreten, deren wir später ebenso wie des Spiegelkanons usw. speziell gedenken werden.

Für die Herstellung der hier notwendigen Arbeiten kann es nicht genügen, mühselig Motive an Motive zu reihen, ohne an eine innere Entwicklung zu denken. Mag das Musikstück auch noch so klein sein, stets bestrebe man sich, ein charakteristisches Gebilde entstehen zu lassen, wahrhaftig zu komponieren und nicht blindlings nebeneinanderzustellen.

Da Kanon nicht die Bezeichnung für die Form eines Tonstückes ist, sondern nur auf die Stimmführung hindeutet, so lassen sich schließlich alle Arten Musikwerke, Tänze, Lieder, Phantasien usw., ja ganze Suiten, Serenaden als Kanons bilden. Länger ausgeführte Kompositionen der letzteren Art bedürfen zur Belebung in den Bewegungen wie zur Füllung der Harmonien fast stets freier Stimmen.

Bei dem ersten Versuch, zwei Stimmen in kurzem Abstand dieselbe Melodie von derselben Tonstufe aus vortragen zu lassen, einen Kanon in der Prime zu bilden, unternehmen wir es, einen Ländler zu schreiben. Für den Kanon in der Prime werden Stimmenkreuzungen unvermeidlich sein, sonst müßte sich die vortragende Stimme, um nicht von der nachahmenden erreicht zu werden, ununterbrochen nach der Höhe zu bewegen und die Grenzen für eine vernünftige Melodiebildung unablässig überschreiten.

Nr. 115. *Ländler.*



Ein Satz dieser Art wird entweder mit Wiederholung, als sogenannter unendlicher Kanon, eingerichtet oder führt direkt zum Schluß. In diesem Fall wird es nicht immer möglich sein, bis zur letzten Note streng nachzuahmen. Gegen eine Umänderung der letzten Tonstufen zur Erzielung eines befriedigenden Abschlusses ist nichts einzuwenden.

Auch in nachstehendem Beispiel, einem Kanon in der Oktave, ließe sich ein Ausklingen mit freiem Schluß ermöglichen.

Nr. 116. *Sarabande.*



Die Oberstimme beginnt mit dem Vortrag der Sarabandenmelodie, die Unterstimme folgt mit einem Takt Abstand. Der erste Halbsatz bringt die Modulation von der Tonika D-Moll aus nach der Paralleltonart F-Dur; in der zweiten Hälfte erfolgt von letzterer aus die Rückkehr nach D-Moll. Zunächst muß die untere Melodie allein gespielt, durch den um einen ganzen Takt verzögerten Eintritt, die Schwerpunkte gerade da, wo die vortragende Stimme leichte Takte bringt, aufweisen. Dieser Zwiespalt wird dadurch gelöst, daß die Töne der unteren Reihe gegenüber den entsprechenden Stellen des Kantus firmus harmonisch anders ausgelegt werden. So ist gleich das a des ersten Taktes oben wohl als Quinte von D-Moll zu nehmen; im Kontrapunkt wird das erste a Grundton von A-Dur. Oder die Achtel des dritten Taktes oben sind als Oberdominante und Tonika von D-Moll zu deuten; bei ihrem Auftreten in der Unterstimme gleich im nächsten Takt folgen sich die Oberdominante, Tonika und Unterdominante von F-Dur. Somit fallen die wesentlichen Harmoniewechsel auf den zweiten, vierten, sechsten und achten Takt und die Schwerpunkte, wie sie in der oberen Stimme feststehen, kommen allein in Betracht.

Die meisten der harmonischen Beispiele lassen sich mit Vertauschung der Stimmen spielen. Nicht nur um einfachen, sondern um doppelten Kontrapunkt handelt es sich also dabei. Nur für den Fall, daß die Oberstimme als an zweiter Stelle eintretende die Entwicklung des Kantus firmus verschleiert, kann dann auch die Gesamtwirkung eine weniger günstige sein.

In Nr. 117 wird das Sarabandenthema von Nr. 116 mit veränderter Stimmenordnung vorgeführt. Die untere Stimme beginnt im ersten Takt vom kleinen a aus mit dem Vortrag der Melodie; die obere Stimme folgt vom eingestrichenen a mit Abstand eines Taktes.

Nr. 117. *Sarabande.*



In keiner Weise werden durch diese Versetzung die ursprünglichen Harmonien beeinflußt; nur die Stellungen der Akkorde wechseln um.

In dem Kanon der Prime wie der Oktave besitzen wir die einzigen Möglichkeiten, eine Melodie ohne jede Ausnahme streng nachzuahmen. Von der Wiederholung auf anderen Tonstufen bietet diejenige auf der Quinte die Gelegenheit, dem Original am nächsten zu kommen. Aber auch da wird

man größte Rücksicht auf die Haupttonika nehmen müssen und alle Tonschritte ihr zuliebe einzurichten haben.

Da die Benennung der Nachahmung sich jederzeit nach ihrem Abstand von der vortragenden Stimme innerhalb der Tonleiter nach oben zu richtet, so bleibt ihr Charakter, mögen die Stimmen die Melodien nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts auch auswechseln, stets derselbe. Man sehe dazu die Anfänge unter Nr. 118 an. Immer liegt uns ein Kanon in der Sekunde vor.

Nr. 118.



So erledigt sich auch die Spezialisierung, wie sie frühere Zeiten liebte, einen Beginn, welchen uns 118 a bringt, als Kanon in der Unterseptime zu signieren.

Einen abgeschlossenen Satz als Kanon in der Sekunde stellt Beispiel Nr. 119 dar.

Nr. 119. *Lento.*





Die Nachahmung in der Sekunde verbietet die Wiederholung der Größenverhältnisse der Intervalle. Wenn es auch im ersten wie im zweiten Takt möglich war, die Melodie ohne Veränderung wiederkehren zu lassen, so zeigen sich schon vom dritten Takt an nicht unwesentliche Umgestaltungen. Aus der kleineren Sexte e c wird eine große Sexte f d, Halbtonschritte werden zu Ganztonschritten und umgekehrt. Die Oberstimme kann sich nicht in G-Dur bewegen, wenn die Unterstimme an der F-Durtonart festhält. Beim Abschluß muß, sobald man Wert darauf legt, die beiden Stimmen zu gleicher Zeit aufhören zu lassen, von Freiheiten Gebrauch gemacht werden.

Da nun hier, wie bei den Kanons in allen andern Intervallen die Größenverhältnisse ununterbrochen umwechseln, so kann natürlich weder von einer strengen Nachahmung in der großen Terz, noch von einer solchen in der kleinen Sekunde die Rede sein. Eventuell läßt sich das in den ersten Takten vortäuschen, von prinzipieller Bedeutung ist es nicht. Zu beobachten bleibt das Intervall nur im allgemeinen.

Mit dem Kanon in der Sekunde steht derjenige in der Septime in innigem Zusammenhang. Werden bei ihm doch

in ähnlicher Art und Weise die Töne in ihrer harmonischen Bedeutung umgewandelt erscheinen. Man denke nur daran, daß der Kanon in der Sekunde ja zugleich einen solchen in der Unterseptime (nach der früheren Bezeichnung) und derjenige in der Septime einen Kanon in der Untersekunde bedeutet. Wenn in Nr. 120 die Nachahmung um eine große Septime höher einsetzt, so wird, das bedarf keiner längeren Erklärung, freier als in Nr. 119 mit den Intervallen umgesprungen werden müssen. Würde doch bei strengem Festhalten an den Tonschritten der Hauptreihe die obere Melodie sich vollkommen in E-Dur bewegen.

Nr. 120. *Moderato*



Härten sind in solch einfachem Vortragsstück nach Möglichkeit zu vermeiden. Alle Modulationen müssen sich mit größter Natürlichkeit einführen. Es kann uns rein gar nichts nützen, wenn die Nachahmung nur auf dem Papier schön gebildet, die Klangwirkung aber übel ist.

Mit dem nun folgenden Kanon in der Terz ist der Kanon in der Sexte zu studieren. Beide Arten bieten nicht geringe Schwierigkeiten. Dem Anfänger wird die Arbeit dadurch, daß er die Nachahmung nicht sofort folgen läßt, etwas er-

leichtert werden. Ein harmonisch sehr ausgeprägtes Motiv wird in dem vielgestaltigen Aufbau der Sätze nur förderlich sein.

Unser Beispiel für die Nachahmung in der Terz besteht in einem lyrischen Satz, etwa dem Beginn eines Liedes ohne Worte.

Nr. 121.



Vollständig gleichgültig für die Bezeichnung der strengen Nachahmung ist es, wohl gemerkt, ob der Intervallabstand zwischen den Melodien wirklich nur eine Terz oder wie in Nr. 121 die Erweiterung davon, eine Dezime, beträgt. Das Vergleichen des Kontrapunkts mit dem Kantus firmus ist in vorstehendem Beispiel nicht eben leicht, da durch die Umstellung im Takt bei ersterem neue Betonungen und Einteilungen auftreten.

Auch für Singstimmen sollen nun einige zweistimmige Kanons gesetzt werden. Zum Muster eines Kanons in der Sexte für Sopran und Alt möge nachstehender Satz, ein Gebet, dienen.

Nr. 122.



Allerdings ist bei dieser schnellen Folge der Melodien die Betonung der Silben in der unteren Reihe nicht gerade verbessert. Doch hält der Sopran, da wenig Absätze vorhanden sind, derart die Führung in der Hand, daß für den Sinn kein Schaden entsteht. Auch würden Oktavversetzungen der Melodien die Klangwirkung beeinflussen, für die Art des Kanons aber bedeutungslos sein.

In den Kanons der Quinte wie der Quarte begegnen wir denjenigen strengen Nachahmungen, bei denen sich der Kantus firmus im Kontrapunkt verhältnismäßig genau widerspiegelt.

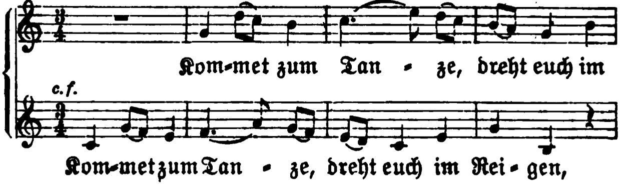
Findet doch hier eine Wiederholung der Melodie auf der Oberdominante, resp. auf der Unterdominante statt. Um das Nebeneinander verschiedener Tonarten zu vermeiden, bleiben bei diesen wie bei den andern Intervallen Veränderungen der Größenverhältnisse zulässig. Doch nur wenige Tonstufen brauchen davon berührt zu werden. In dem nachstehenden Marsch, einem Kanon in der Quarte, muß es lediglich in der Oberstimme das Bestreben sein, den vollständigen Übergang nach der Unterdominante von F-Dur, also nach B-Dur zu vermeiden.

Nr. 123.



Die ionische Melodie der Unterstimme tritt in der Oberstimme als eine lydische Tonreihe auf. Ganz ähnlich verhält sich das bei dem Kanon in der Quinte. Wie aus Nr. 124 ersichtlich, geht aus einer ionischen eine mixolydische Melodie hervor.

Nr. 124.





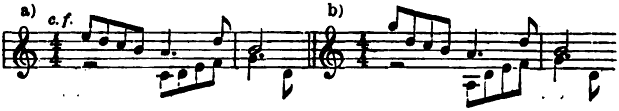
Daß Kanon in der Dezime gleichbedeutend mit Kanon in der Terz ist, war schon erwähnt worden. Gleicherweise fällt auch das Intervall der None mit demjenigen der Sekunde zusammen, Duodezime und Quinte sind ein und dasselbe usw.

Die kleinen kanonischen Musterbeispiele sind hier nur für Klavier oder Singstimmen eingerichtet worden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß man ebensogut für zwei Streichinstrumente, zwei Blasinstrumente oder andere Kombinationen schreiben kann. Nur wird die Bedingung sein, bei der Anlage der Kompositionen auf die Eigenart der Instrumente Rücksicht zu nehmen.

§ 28. Der Kanon in der Gegenbewegung.

Gedenken wir weiter der strengen Nachahmung, bei welcher der Kontrapunkt den Kantus firmus in entgegengesetzter Richtung nachahmt. Geht die erste Stimme schrittweise nach oben, dann bewegt sich die andere schrittweise nach unten; springt die erste eine Quinte nach unten, dann springt die andere eine Quinte nach oben usw. Wie beim Kanon in der geraden Bewegung, kann das natürlich auf verschiedene Weise geschehen. Das Anfangsintervall ist jedoch dabei bedeutungslos.

Nr. 125.



Nach dem Intervall des Einsetzens gerechnet bildet 125 a den Beginn eines Kanons in der Sexte, 125 b den eines Kanons in der Sekunde. Und doch ist bei b gegenüber a nichts als der erste Ton geändert. Hier wird es demnach für die Charakteristik auf etwas anderes ankommen. Nicht das zufällige und unzuverlässige Anfangsintervall, sondern die gleichbleibenden Tonstufen, welche an entsprechenden Stellen von beiden Stimmen berührt werden, sind von Bedeutung. Kantus firmus wie Kontrapunkt schlagen an zweiter und an sechster Stelle den Ton d an. Im weiteren Verlauf des Musikstücks würde immer da, wo oben d war, auch unten derselbe Ton anzutreffen sein. Bei Annahme der Haupttonart C-Dur bildet für den Kanon das charakteristische Merkmal, daß beide Stimmen die zweite Stufe der Tonart beibehalten. Da der Beginn von 125 a aber auch in A-Moll stehen kann, handelt es sich dann für den Kanon um das Beibehalten der vierten Stufe. Das Festhalten an der Sekunde der Tonart in Dur wie an der Quarte der Tonart in Moll kann allein eine vollständig korrekte, die sogenannte symmetrische Gegenbewegung garantieren. Diese einzig entspricht vollkommen dem Kanon der Prime und Oktave in gerader Bewegung. Beim Zurückgreifen auf andere Tonstufen werden jederzeit Veränderungen der Größenverhältnisse der Intervalle vonnöten sein. Ohne Zweifel ist es bei der Gegenbewegung nicht leicht, die Intervalle ihrer Größe nach genau zu kontrollieren. Die Bedingung, die Symmetrie zu wahren, wird daher wohl auch häufig gar nicht aufgestellt. Das Gefühl für die Einheit der Tonart wiegt vor und diesem begegnet am meisten die Anlehnung an die Terz der Tonart in Dur wie in Moll.

Durch Notierung entgegengesetzter Reihen im Baßschlüssel läßt sich gar trefflich eine Übersicht gewinnen. Im Baßschlüssel liegt der Ton d, von welchem aus nach oben wie nach unten zu unsere Klaviatur gleichmäßig aufgebaut ist, in der Mitte. Infolgedessen wird bei Umkehren des Buches und Wieder-

ablesen einer in Frage stehenden Tonreihe im Baßschlüssel eine in den Tonschritten streng durchgeführte Gegenbewegung zu bemerken sein. Aus einer ionischen wird eine phrygische Reihe, aus einer Dur- eine Molltonleiter.

Nr. 126.



Die Erfahrung wird lehren, wann von dieser symmetrischen Umkehrung nützlicher Gebrauch gemacht werden kann. Sehr interessant sind jedenfalls die Beobachtungen, wie in strikter Gegensätzlichkeit chromatische Durchgänge, alterierte Klänge usw. aussehen. Für kontrapunktische Variierungen, die Durchführungen aller Art werden sich aparte melodische Neubildungen ergeben.

Um auch unsererseits auf die Anregungen, welche eine streng durchgeführte Gegensätzlichkeit gewährt, nicht völlig zu verzichten, wollen wir einem geeigneten Thema einige Engführungen zuteil werden lassen.

Die Melodie wird im Baßschlüssel notiert, damit durch Ablesen aus dem umgekehrten Heft sofort die Art der symmetrischen Umkehrung ersichtlich wird. Chromatische Zwischentöne sind der Einfachheit und Klarheit halber zunächst vermieden worden. Bei ihrer eventuellen Einführung ist nicht zu vergessen, daß aus Erhöhungen Erniedrigungen werden, jedes ♭ wird zum ♯ und umgekehrt.

Nr. 127.



Mit dem Vortrag dieser Melodie kann die obere wie die untere Stimme beginnen. Die Nachahmung ist mit einem Takt Abstand vorzunehmen. Symmetrisch kann dieselbe nur dann sein, wenn in der zweiten Stimme von c aus angefangen wird, so daß auch in ihr an zweiter Stelle der Ton d zu hören ist.

Nr. 128.



Der Kanon kann nun ferner auch so gebildet werden, daß die vortragende Stimme mit der Melodie in der Umkehrung beginnt und der Kontrapunkt mit der ursprünglichen Lesart folgt. Ob oben oder unten begonnen werden soll, ist natürlich auch hier vollkommen freigestellt.

Nr. 129.



Häufig werden schöne Wirkungen erzielt, wenn das Thema in gerader und in Gegenbewegung von Anfang an zu gleicher Zeit durch beide Stimmen vorgetragen wird.

Nr. 130.



Betrachten wir des weiteren ein Schema, in welchem die Terz der Tonart beibehalten wird. Gleichgültig dabei ist es, ob Dur oder Moll in Frage steht. Man braucht auch in diesem Fall das Buch nur herumzukehren und die Reihen, welche erst in C-Dur standen, nun in A-Moll zu lesen.

Nr. 131.



Durch die halben Noten sind in Nr. 131 die Akkordtöne des Hauptdreiklangs kenntlich gemacht. Einmal handelt es sich dabei um den Klang c e g, dann um a c e.

Am Beginn eines musikalischen Satzes soll nun noch speziell klargestellt werden, wie aus dem Beibehalten der Terz der Tonika harmonisch verhältnismäßig einfache und natürliche Gebilde entstehen.

Nr. 132.



Die meisten Beweisstücke, welche sich für kanonische Bildungen in der Gegenbewegung anführen lassen, sind mit Beibehaltung der Terz der Tonart gebildet. Man sehe dazu die veränderte Einführung des Themas in der D-Moll-, Dis-Moll-, G-Dur-Fuge usw. des 1. Teils vom Wohltemperierten Klavier von Bach.

Ist diese Gegenbewegung in der Literatur auch am häufigsten anzutreffen, so können mit Beibehaltung jeder anderen Tonstufe Sätze entstehen. Man scheue nicht die Mühe, Beispiele für das Beibehalten sämtlicher Tonstufen in Dur wie in Moll anzufertigen. Nachstehend noch eine Nachahmung, bei welcher an der Quinte der Tonart festgehalten wird.

Nr. 133.





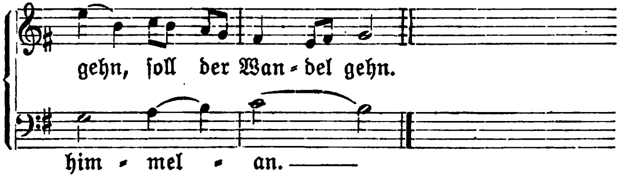
Für die übrigen Nachahmungen bringt das Aufgabenbuch noch Beispiele, unter denen sich auch solche für Singstimmen befinden.

§ 29. **Der Kanon in der Vergrößerung und in der Verkleinerung, der Spiegelkanon.**

Bei der geraden wie bei der Gegenbewegung in jedem Intervall und Abstand kann die nachahmende Stimme die Notenwerte der vortragenden um ein Drittel, die Hälfte, das Doppelte usw. vergrößert oder verkleinert wiederbringen. In der Verkleinerung äußert sich die Nachahmung unwirksamer; sie ist daher seltener im Gebrauch. Bei der Vergrößerung rechnet man regulär mit der Verdoppelung, bei der Verkleinerung mit der Halbierung der Notenwerte. Die unregelmäßigen Steigerungen wie Minderungen sind wohl lediglich, weil sie an die Auffassung enorme Anforderungen stellen, seltener im Gebrauch. Durch Einführung in der Vergrößerung heben die Komponisten gern Themen in den Schlußsteigerungen der Kompositionen hervor. Die Meister des Kontrapunkts lassen sich, wenn es das Thema erlaubt, im dritten Teil der Fuge die grandiose Wirkung einer Engführung mit der Vergrößerung nicht entgehen. Zum Muster sehe man J. S. Bach „Wohltemperiertes Klavier", 1. Teil, dis-Moll-Fuge ein.

Nr. 134.





Nachgeahmt wird in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sekunde der Tonart.

Der Kontrapunkt muß dem Kantus firmus in nicht zu großem Abstand folgen, da er sich schon durch die Vergrößerung ununterbrochen von ihm entfernt. In ganz unnützer Weise wird bei großem Abstand das Vergleichen und Verfolgen der Melodien erschwert. Welche sonderbare Verschiebungen bei Vergrößerungen um die Hälfte des Wertes entstehen, deutet Nr. 135 an.

Nr. 135.



In länger ausgeführten Sätzen wird es wohl unmöglich sein, eine nach diesem Muster verzogene Melodie auf ihr Original zurückzuführen.

Bei dem Kanon in der Verkleinerung sind wir gezwungen, die nachahmende Stimme nicht zu früh einsetzen zu lassen, sonst würde sie sofort die erstere erreichen. Der größere Zwischenraum ist aber erklärlicherweise auch hier dem Verständnis nicht sehr förderlich.

Nr. 136.





Vorstehend zeigt sich uns ein Kanon in der Terz bei gerader Bewegung. Die Nachahmung beginnt erst im siebenten Takt. Da im Kontrapunkt jeder Melodieton auf die Hälfte verkürzt wird, erledigen sich die ersten sechs Takte der Hauptmelodie in drei Takten in der Gegenstimme. Im zwölften Takt würden sich die Stimmen eingeholt haben und damit die Aufgabe vollständig gelöst sein. Diese Art der Imitation eignet sich in keiner Weise für längere Musikstücke. Lediglich als Abteilung in einer größeren Komposition, in Fugen, kann sie zu einer gewissen Bedeutung gelangen.

Die Hauptsache bei all diesen Spezialstudien wird sein, die Musikstücke möglichst natürlich und ungezwungen herzustellen, Vergrößerung wie Verkleinerung nur dann, wenn die Entwicklung der Melodien auf eine derartige Kontrapunktierung hinweisen, gelten zu lassen.

Nichts als Spielereien sind einige noch zu erwähnende Imitationsarten, denen man eine Zeitlang innerhalb der kontrapunktischen Kunst einen gewissen Wert beimaß. Da handelt es sich zunächst um den Spiegelkanon. Eine Melodie wird dadurch, daß die im Spiegel abgelesene rückgängige Bewegung zum Kontrapunkt dient, nachgeahmt. Bei der Anlage solcher Stücke ist auf Bindungen und Punktierungen vollständig zu verzichten. Mit Spiegelkanon gleichbedeutend ist die Bezeichnung Krebskanon. Beim Rätselkanon mußte der Leser die Art und Weise der Nachahmung selbst erkennen. Zur Niederschrift gelangte zunächst nur eine einstimmige Melodie, welche aber als Kantus firmus einer strengen Nachahmung geschaffen war. Den künstlerischen Genuß an dem

Stück mußte die Freude über die Entdeckung, in welchem Moment der Kontrapunkt einzusetzen hat, gewähren. Der Zirkelkanon stellt ein Thema, das vor Eintritt der Nachahmung nach der Oberdominante moduliert, auf. In der Dominanttonart beginnt die zweite Stimme mit der Imitation und muß von da aus natürlich wieder nach einer Dominante führen. Ohne Abbrechen setzt sich dieses Weiterleiern von Quinte zu Quinte fort.

Mit Kunst haben alle derartige Bildungen nichts zu tun. Das sind Künsteleien, oder besser gesagt, Scherze, passend für ein Stammbuch, aber nicht für ein ernstes Musikstück. Dem Schüler soll es nicht benommen werden, wenn er Lust verspürt, auch einmal einen Scherz zu machen, einen Spiegelkanon zu schreiben. In den durchgeführten Kompositionen lasse man solche Witze aber beiseite. Humor in der Musik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, doch hat er sich in anderer Manier als durch äußerliche Spiegelfechtereien zu zeigen.

§ 30. Der zweistimmige Kanon mit freien Stimmen.

Das Hinzufügen freier Stimmen zu einem zweistimmigen Kanon kann auf zweierlei Art verstanden und ausgeführt werden. Erstens werden freie Stimmen solche sein, die, wenn sie auch an der strengen Nachahmung nicht teilnehmen, doch in sich geschlossen, streng kontrapunktisch weitergeführt sind. Zweitens vermögen freie Stimmen nur zur Füllung leerer Harmonieen zu dienen; eine selbständig sinnvolle Weiterführung ist für sie nicht erforderlich. Die Übung der letzteren gehört eigentlich der freien Komposition an. Der Schüler wird aber guttun, wenn er sich einigermaßen in kontrapunktischen Stimmen heimisch fühlt, sich auch in den wirklich freien zu versuchen.

Die Arbeiten sind damit zu beginnen, daß zunächst ein zweistimmiger Kanon hergestellt wird, dem darauf in einer oberen oder unteren Stimme die hier lediglich zur Füllung

dienende Gegenmelodie zuzuschreiben ist. Nach einiger Übung erfinde man auch alle Stimmen zu gleicher Zeit. Wohl ist diese Art dreistimmiger Satz schwerer als der einfach zweistimmige Kanon zu entwerfen; dafür beanspruchen aber, da alle ungünstigen Intervalle durch die Füllstimmen gedeckt werden können, die einzelnen Zusammenklänge im Kanon nicht so große Rücksichtnahme.

Dem unter Nr. 116 wiedergegebenen Kanon in der Oktave fügen wir eine kontrapunktische Mittelstimme hinzu. Der äußerst geringe Spielraum, der sich für die neue Melodie zwischen den kanonischen Stimmen erübrigt, gestattet keine großen Sprünge, keine lebhaften Bewegungen. Doch würde ja der Charakter der Sarabande von selbst die Einführung stark gegliederter Unterteilungsmotive verbieten. Durch Kontrapunkte der Eigenart des Kantus firmus entgegenzuarbeiten, ist jederzeit stillos.

Nr. 137. *Lento.*



In irgend etwas möchte sich freilich die neue Melodie, damit sie nicht den Eindruck einer schlecht gebildeten Nachahmung hinterläßt, von den bisherigen Tonreihen unterscheiden. Von Nr. 137 würden da vor allem die kleinen Punktierungen auf dem ersten Viertel des 3., 4. und 8. Taktes, welche den Hauptstimmen fremd sind, zu erwähnen sein.

Erfinden wir nun in einem Beispiel alle drei Stimmen gleichzeitig. Die strenge Imitation gelangt im folgenden B-Dur-Satz von den beiden oberen Stimmen zur Vorführung; der Baß kontrapunktiert frei.

Nr. 138.



Bedeutsamer als im vorhergehenden Beispiel klingt hier die Gegenmelodie durch den Kanon hindurch. Sie macht sich als äußere Stimme mehr bemerkbar und sticht durch die der Imitation fremden Triolen stärker hervor. Zum Studium sei auf die kanonischen Nummern in den Goldbergvariationen von J. S. Bach hingewiesen.

Einem zweistimmigen Kanon sind dann noch zwei Gegenstimmen zuzuschreiben, d. h. ein zweistimmiger Satz ist zu einem vierstimmigen zu erweitern. Frühere Arbeiten können gut verwendet werden. Bei Neuschöpfungen verteile man den Kanon recht verschiedenartig zwischen die vier Stimmen. In nachstehendem Muster ist die Nachahmung den äußeren Stimmen anvertraut. Es handelt sich um einen Kanon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Quinte der Tonart. Die freien Kontrapunkte liegen in der Mitte.

Nr. 139. *Lento.*



Die gehäufte Stimmenzahl wird die Arbeit schwieriger gestalten; einer jeden Stimme sind für die Beweglichkeit recht

enge Grenzen gesteckt. Und trotzdem muß nach Möglichkeit die Schönheit der melodischen Linie ausgebildet sein; im Alt wie im Tenor sollen die scheinbar nebensächlichen Anordnungen durchaus markantes Gepräge haben. Der Schüler kann sich nun selbst allerhand Imitation zusammenstellen. Es muß sein Streben sein, der Reihe nach gerade Bewegung, Gegenbewegung, Vergrößerung, Verkleinerung in den Sätzen mit mehreren freien Stimmen durchzuprobieren.

Arbeiten, in denen zu einer gegebenen Melodie zwei Kontrapunkte, welche sich gegenseitig nachahmen, zuzuschreiben sind, werden sich hier anschließen. Volkslieder, Choräle und alle andern Melodien vermögen die Grundlage zu bilden. Besteht letztere aus einem Choral, so bezeichnet man den kanonischen Satz als Choralkanon. Dabei wird entweder nur zwischen den Kontrapunkten eine melodische Beziehung bestehen oder der Kantus firmus wird von allen Stimmen wiederholt. In letzterem Falle kommen die Aufgaben den weiter zu besprechenden drei- und vierfachen Kanons gleich.

Als gegebene Melodie diene uns in einem Muster der Choral: „Christus, der ist mein Leben.“ Die Mittelstimme einer dreistimmigen Zusammenstellung übernimmt dieselbe zum Vortrag. Ober- wie Unterstimme lassen dazu einen in den Bewegungen dem Kantus firmus gegenüber freigebildeten Kanon erklingen.

Nr. 140.





Einzelne Härten in den Klangwirkungen werden sich, wenn noch eine vierte frei kontrapunktierende Stimme hinzukomponiert wird, mildern lassen. Alle bisher besprochenen kanonischen Erweiterungen sind nur durch Instrumentalsätze illustriert worden; sie lassen sich wohlgemerkt ebensogut für Singstimmen herstellen. Im Aufgabenbuch findet man einen Choralkanon für drei Singstimmen verzeichnet.

Zum Schluß dieses Kapitels noch einige Worte über den zweistimmigen Kanon mit freien Stimmen, welche nicht selbständig zur Weiterführung gelangen, sondern nur im gegebenen Moment zur Füllung in den Akkorden dienen. Die Anfertigung der erforderlichen Arbeiten wird allerdings nur denjenigen Schülern, welche einige Versuche in der freien Komposition schon gemacht haben und mit dem freien Satz umzugehen wissen, ohne zu große Schwierigkeit gelingen. Immerhin lohnt sich ein Versuch. Die Komposition solcher Sätze ist außerordentlich anregend und fördernd. Als Exempel gelangt hier aus des Verfassers „schlichten Weisen" op. 13 der Beginn des ersten Ländlers zum Abdruck*). Der Kanon selbst ist in diesem Stück in der Oktave mit einem Viertel Abstand gebildet; die anderen Nummern der Sammlung führen die strengen Nachahmungen von der Sekunde bis zur Septime der Reihe nach vor.

*) Mit Genehmigung des Verlegers N. Simrock, Berlin.

Nr. 141. *Moderato.*



Im ersten sind ebenso wie im dritten Takt allein auf die erste Zählzeit mehr Töne für eine klare Wiedergabe des tonischen Dreiklangs verwendet worden. Sonst zeigt sich nur da, wo es dringend notwendig ist, ein Füllton. Ob die-

selben Töne sich wiederholen oder nicht, ist vollständig belanglos; die mittlere Tonreihe, welche außerordentlich häufig Unterbrechungen erleidet, will und soll gar keinen Anspruch auf Selbständigkeit erheben. Etwas eigenartiger hätte eine Begleitung, welche etwa einem Kanon zweier Singstimmen sich anschließt, zu sein. Wenn man, wie in Nr. 294 des Aufgabenbuchs, einen von zwei Frauenstimmen zum Vortrag gelangenden Kanon durch das Klavier unterstützen läßt, so muß eine gewisse Selbständigkeit in dieser füllenden Instrumentalstimme vorhanden sein.

7. Kapitel: Der mehrstimmige Kanon.

§ 31. Der dreistimmige Kanon.

In weiteren kontrapunktischen Arbeiten wird die Aufgabe darin zu bestehen haben, daß alle Eigentümlichkeiten von einer zweiten wie von einer dritten Stimme streng nachgeahmt werden. Auch diesen Sätzen kann eine zur Nachahmung nicht gehörige vierte Stimme mit freier Begleitung angeschlossen werden. Das vermag den dreifachen Kanon auszuzieren, wohlklingender zu machen, wird aber an seiner speziellen Eigentümlichkeit nichts ändern. Das Ausdenken einer Melodie mit zwei strengen Nachahmungen bereitet große Schwierigkeit.

Bei den ersten Versuchen sind möglichst einfache Melodien zu wählen. Vielleicht tut man gut, nur ein Schema in halben Noten, dessen etwaige Härten durch Figuration dann zu mildern sind, aufzustellen. Bedeutungslos ist es, in welchem Intervall nachgeahmt wird. Wir messen für die Bezeichnung die Intervalle stets von der vortragenden Stimme in der Richtung nach oben zu. Der unter Nr. 142 wiedergegebene kleine Satz bringt in der Mittelstimme eine Nachahmung in

der Quinte, in der Oberstimme eine Nachahmung in der Sekunde.

Nr. 142.



Treffliche Beispiele für den mehrfachen Kanon sind in der großen Sammlung „Kanons und Fugen“ von A. A. Klengel zu finden. Dieser Meister des Kontrapunkts hat in seinen Kompositionen auch von der Vergrößerung und der Verkleinerung, wie von der Gegenbewegung Gebrauch gemacht.

Wer es wagen will, länger ausgeführte Sätze im dreifachen Kanon zu schreiben, der versuche zunächst, die Stimmen erst nach größeren Abständen sich folgen zu lassen. Es wären da etwa zwei, wenn nicht vier Takte zwischen den Eintritten Spielraum zu geben. Dadurch wird der Aufbau des Musikstücks etwas erleichtert.

§ 32. Der vierstimmige Kanon und der Doppelkanon.

Da die strenge Nachahmung einer Melodie durch drei Stimmen ganz enorme Schwierigkeiten für den Komponisten bietet, sind die Beispiele in der Literatur recht selten. Aber nicht nur für den Schreiber, auch für den Hörer eines solchen Musikstücks ist es sehr schwer, der Entwicklung zu folgen. Wir verweisen hier wieder auf die Sammlung Klengels, in deren erster Abteilung unter Nr. XV uns ein vierstimmiger wirklich vierfacher Kanon und unter Nr. XXI ein sogenannter Doppelkanon entgegentritt. Vorschriften für die Erschaffung dieser Art Nachahmungen lassen sich nicht geben. Der Studierende muß selbst experimentieren und suchen, wie sich eins zum andern fügen läßt. Vielleicht kommt man auch hier am besten zum Ziel, wenn anfangs in großen Notenwerten ein Schema hingeschrieben und ihm dann durch geeignete Bewegungen ein melodisches Aussehen verliehen wird. Also das schon im vorhergehenden Paragraphen anempfohlene Prinzip der Variierung! Die Nachahmung kann in jedem Intervall und in jeder Richtung geschehen.

In dem unter Nr. 143 angedeuteten Schema haben wir es zunächst mit einem Kanon in der Terz, in der Quinte und in der Septime zu tun. Sämtliche Einsätze sind wie beim zweistimmigen Kanon von der vortragenden Stimme aus an der Tonleiter nach oben zu gemessen.

Nr. 143.



Durch Variierung entsteht nun aus diesem höchst simplen Thema nachfolgender, etwas reicher ausgezierter Satz.

Nr. **144.**



Am häufigsten wird solch vierfacher Kanon wohl in vierstimmigen Fugen sich finden. Wenn ein Thema sich dazu eignet, läßt man es gern einmal, namentlich gegen Schluß als Steigerung, von allen Stimmen in rascher Folge vortragen. Es entstehen daraus die sogenannten Engführungen, welche weiter nichts als kanonische Bildungen sind. Da beim Weiterführen der letzten, vierten Stimme gar leicht schon Schwierigkeiten entstehen, so wird selbst von Meistern des Kontrapunkts in freier Weise die Nachahmung in der letzten Stimme gehandhabt.

Eine streng durchgeführte Engführung bringt Bach am Ende der 5. Fuge aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten

Klaviers". Allerdings ist das Thema so kurz, daß es in der ersten Stimme schon ausgeklungen ist, während die letzte sich noch mit seinem Vortrag beschäftigt.

Nr. 145.



Beim Doppelkanon haben wir es mit zwei voneinander vollständig unterschiedlichen Melodien zu tun. Eine jede davon wird, in einem beliebigen Intervall wie in einer beliebigen Bewegung, von einer zweiten Stimme streng nachgeahmt. Als Beispiel ist nachstehend der Beginn der schon erwähnten Nr. XXI der Klengelschen Sammlung zitiert. Die Melodien eines Soprans wie eines Tenors, welche zu gleicher Zeit einsetzen, werden mit einem Takt Abstand in dem Intervall der Quinte von einer tieferen Stimme — Sopran von einem Alt, Tenor von einem Baß — wiederholt.

Nr. 146.

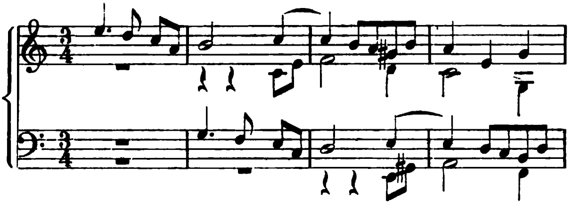




Jede Art des Einsetzens, jede Art der Bewegung der Stimmen wird hier in Erscheinung treten können. Dem Schaffenden ist verhältnismäßig große Freiheit für die Anlage der Sätze gelassen. Unendlich viel Scharfblick und Geschick erfordert freilich dabei auch die Durchführung der Ideen. In dem Requiem von W. A. Mozart (1756—1791) bietet uns der 4. Satz: Rex tremendae majestatis wenigstens eine Zeitlang das Muster eines von freien Stimmen begleiteten Doppelkanons. Der in den Singstimmen streng durchgeführte Teil ist im Aufgabenbuch abgedruckt. Mit den streng kanonischen läßt Mozart dann frei gebildete Teile abwechseln.

Zahlreiche Belege für alle Arten von Instrumental- und Vokalkanons sind in den Werken von S. Jadassohn (1831 bis 1902) vorhanden. Für den Doppelkanon sehe man dieses Meisters op. 68 an. Der dort anzutreffende zweifache Kanon ist auf dieselbe Manier, wie das zitierte Klengelsche Stück, gebildet, d. h. zwei Melodien beginnen zu gleicher Zeit. Eine andere Art des Doppelkanons kann noch dadurch entstehen, daß, wie in Nr. 147 gezeigt wird, alle Stimmen nacheinander eintreten.

Nr. 147.



4. Abteilung: Der Kontrapunkt im fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satz.

§ 33. Der fünfstimmige Satz.

Den Beschluß der kontrapunktischen Studien hat die Beschäftigung mit dem mehr als vierstimmigen Satz zu bilden. Durch die Übung in allerart Kontrapunkt wird der Schüler nun wohl den Überblick und die Leichtigkeit, vielstimmige Gebilde entstehen zu lassen, besitzen. Das Anwachsen der Zahl der Kontrapunkte bedingt für die Tonreihen eine Verminderung in der Bewegungsfreiheit. Note gegen Note im fünf- wie im sechsstimmigen Satz zu schreiben, wird, wenn es einigermaßen vollendet geschehen soll, gewaltige Schwierigkeiten bereiten. Zur Übung mag hier zunächst nur der ungleiche Kontrapunkt gelangen. Dem, der sich sicher genug fühlt, soll es natürlich nicht verboten sein, auch den gleichen Kontrapunkt zu schreiben.

Eine Fünfstimmigkeit vermag durch Verdoppelung jeder der Hauptstimmen des vierstimmigen Satzes — Sopran, Alt,

Tenor oder Baß — erreicht zu werden. In der Instrumentalmusik ist die Wahl vollkommen freigestellt. Für Gesangskompositionen erscheint es wünschenswert, Sopran oder Baß doppelt zu nehmen. Sind das doch die beiden Stimmen, welche im Chor am stärksten vertreten sind und daher eine Teilung am leichtesten vertragen.

Muster für den fünfstimmigen Satz bieten uns die Fugensammlungen von J. S. Bach und A. A. Klengel; zum Studium des fünfstimmigen Gesangssatzes sei speziell auf die Motette: „Jesu, meine Freude" von J. S. Bach verwiesen.

In der 22. Fuge des 1. Teils vom wohltemperierten Klavier beginnt mit dem 15. Takt der unter Nr. 148 notierte fünfstimmige Satz.

Nr. 148.



Die Verdoppelung von Terztönen wird im fünfstimmigen Satz schwer zu umgehen sein. Die größere Klangmasse läßt

dafür aber auch diese Härten erträglicher erscheinen. Ja selbst Verdoppelungen dissonierender Töne sind hier nicht durchaus verwerflich. Es wird lediglich darauf ankommen, geschickt ihre Weiterführung zu vermitteln. In ausgiebiger Weise muß von Terzen- und Sextenparallelen Gebrauch gemacht werden. Es ist deshalb keine schlechte Vorübung, zu einem Kantus firmus, sei es, daß derselbe in einer mittleren oder äußeren Stimme liegt, durchgängig Terzen- oder Sextenbewegungen, selbst auf die Gefahr hin, daß der so entstehende musikalische Satz etwas Monotones bekommt, zuzuschreiben.

Nr. 149.



Auch sind gewissenhaft, ehe man an die Bearbeitung längerer Melodien herangeht, kurze Sätze, etwa zu Inven-

tionen oder Fugen geeignete, ruhige Themen, fünfstimmig auszusetzen. Als Muster zu derartigen Studien diene Beispiel Nr. 150. Der zweite Baß bringt die gegebene Stimme; die vier oberen Stimmen kontrapunktieren. Nirgends hebt sich eine Bewegung besonders heraus. Das Bestreben bei Ausarbeitung des Satzes war lediglich, jeder Tonreihe nach Möglichkeit melodische Selbständigkeit zu geben.

Nr. 150.

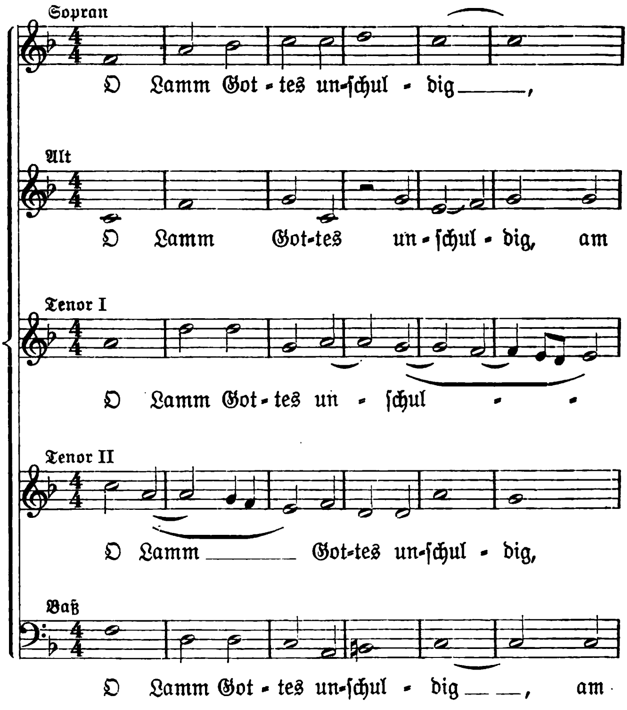


An die Vollendung solch kürzerer fünfstimmiger Sätze werden sich im weiteren Verfolgen der Studien Bearbeitungen von Chorälen, ruhig gehaltenen längeren Melodien anzuschließen haben. Beispiele für Singstimmen unterscheiden sich dabei wenig von Instrumentalstücken. Die geringe Bewegungsfreiheit läßt auch bei letzteren die Kontrapunkte nicht über den Umfang der Singstimmen hinausgehen.

Ein in den Bewegungen einfacheres Beispiel für fünfstimmige Chorkomposition bietet der unter Nr. 151 wiedergegebene Chorsatz von Johannes Eccard (1553—1611). Hier ist nicht der Sopran, sondern der Tenor doppelt genommen.

Keine der Tonreihen zeichnet sich in der Bewegung durch hervorstechende Eigenart aus; doch ist durch das ganze Stück mit großer Sorgfalt auf die melodische Selbständigkeit der einzelnen Stimmen Bedacht genommen worden. Häufig sind hier Stimmenkreuzungen zwischen erstem und zweitem Tenor zu beobachten.

Nr. 151.





Der Schüler wird wohl am besten tun, wenn er nach einigen Vorstudien direkt zur Erschaffung fünfstimmiger Kompositionen übergeht, sich an Motettensätzen oder auch an Fugatos für Klavier und für Orgel versucht. Er wird so mit größerem Interesse die gesteigerte Stimmenzahl unterzu-

bringen versuchen und den Schwierigkeiten, da es sich um eigene Kompositionen handelt, williger begegnen.

§ 34. Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz.

Bei Vermehrung der Stimmenzahl über fünf hinaus wachsen die Schwierigkeiten nicht in demselben Grade weiter, wie beim Übergang von der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit. Nicht etwa, daß sich mit sechs oder acht Stimmen die Akkorde leichter darstellen ließen als mit fünf. Keineswegs! Man wird aber gezwungen sein, mehr und mehr die Stimmen nacheinander eintreten zu lassen, miteinander abzuwechseln. Das Verfolgen von acht realen Stimmen bietet enorme Schwierigkeiten, wird sogar teilweise zur Unmöglichkeit. Die Komponisten bevorzugen daher ein Zurückgehen auf den natürlichen vierstimmigen Satz; ein achtstimmiger Chor wird meist als ein verdoppelter vierstimmiger gebildet. Je mehr die moderne Musik darauf ausgeht, von dissonierenden Zwischentönen, Wechseltönen usw. Gebrauch zu machen, um so mehr muß auch, damit die Dissonanzen verstanden werden können, den Stimmen zur Entwicklung Raum geboten sein. Was nützt es uns für den Kontrapunkt, zahlreiche Tonreihen übereinander zu setzen und dabei, etwa im Alt oder Tenor, immer auf denselben Tönen zu bleiben? Derartige Musik kann wohl als Ganzes gut wirken; sie ist aber nur harmonisch gesetzt und nicht kontrapunktisch durchgeführt. Im achtstimmigen muß wie im dreistimmigen Chor, wenn die Selbständigkeit der Stimmen gewahrt werden soll, eine schöne melodische Linie in den einzelnen Tonreihen zu beobachten sein. Der junge Komponist wird zur Erreichung dieses Ziels bei der Arbeit selbst die Notwendigkeit des Abwechselns in den Stimmen empfinden.

Welche der Stimmen für den sechs- oder siebenstimmigen Satz verdoppelt werden soll, steht ganz im Belieben des

Schreibenden. So findet sich bei G. Palestrina (1514—1594) ein „Agnus Dei“ für Sopran, Alt, Tenor 1 und 2, Baß 1 und 2; des weiteren ein „Tu es Petrus“ für Sopran 1 und 2, Alt 1 und 2, Tenor, Baß. Ein „Regina coeli“ von Orlando di Lasso (1532—1594) weist folgende Besetzung auf: Sopran 1 und 2, Alt, Tenor 1 und 2, Baß. Im Aufgabenbuch ist unter Nr. 302 ein Teil des „Agnus Dei“ von Palestrina abgedruckt.

Zur Übung mögen hier wie im vorhergehenden Paragraphen zunächst Themen von geringem Umfang zur Bearbeitung gelangen. Die kurze Melodie, welche in Nr. 150 fünfstimmig ausgeführt worden war, soll nun sechsstimmig gesetzt werden. In Nr. 152 trägt die Oberstimme diese fragliche Melodie als Kantus firmus vor. Die fünf Kontrapunkte bringen keine scharf kontrastierenden Bewegungen, gestalten aber das melodische Fortschreiten eigenartig. Selbst in solch kurzen Sätzen wird es notwendig sein, einzelne Stimmen durch Pausen charakteristisch scharf absetzen zu lassen. Vorübergehend wird dadurch, wie im Beispiel 152 zu Anfang des zweiten und dritten Taktes, ein Akkord nur von 5 Stimmen angeschlagen. Aber auch an den Stellen, an denen alle sechs Stimmen zu gleicher Zeit mit Tönen einsetzen, kommt niemals ein Akkord mit sechs verschiedenen Tönen zustande; stets ist im einfachen Dreiklang, im Septimenklang usw. mit Verdoppelung oder gar Verdreifachung des Grundtons, der Quinte zu rechnen. Manche Dissonanzen, namentlich die charakteristischen aus den Tongeschlechtern mit doppeltem Leitton, können, da sie Verdoppelungen schlecht vertragen, überhaupt nicht allen Stimmen zum Vortrag überlassen bleiben; wir müßten dann wieder zeitweise Pausierungen verwenden, die Stimmenzahl reduzieren.

Nr. 152.



An sich steht nichts im Weg, bei diesen vielstimmigen Arbeiten auch doppelten, dreifachen Kontrapunkt zu berücksichtigen, freie oder strenge Imitationen einzuführen, kurz die raffiniertesten Arten der selbständigen Stimmführung zu Wort kommen zu lassen. Freilich wird der Schüler in den meisten Fällen wohl zufrieden sein, wenn er eine Aufgabe im einfachen Kontrapunkt gut gelöst hat. Es wird ihn gar nicht gelüsten, einen Satz im sechsfachen Kontrapunkt herzustellen. Erweiterte Arbeiten werden am besten nach den mehrstimmigen Gesangsätzen, welche im Aufgabenbuch zur Mitteilung gelangen, anzuordnen sein.

Zur Erzielung der Siebenstimmigkeit wird Sopran und Baß und dann noch eine der mittleren Stimmen verdoppelt. Auch durch Gegenüberstellen von 2 Chören lassen sich hier frappante Wirkungen hervorrufen. Einem dreistimmigen

Frauenchor wäre ein vierstimmiger Männerchor entgegenzuhalten.

Beim achtstimmigen Satz ist gleicherweise eine Einteilung in zwei Chöre zu vier Stimmen zu beobachten. Doch stellt man regulär einem vierstimmigen Frauenchor nicht einen vierstimmigen Männerchor gegenüber, sondern nimmt einen normalen gemischten Chor zu vier Stimmen als Chor 1 und einen ebenso gebildeten als Chor 2. Vollkommenere Muster für achtstimmige Chorkompositionen, als wie wir sie in den Motetten von J. S. Bach besitzen, gibt es nicht. Aber selbst Bach, der z. B. in der Komposition des 149. Psalms: „Singet dem Herrn ein neues Lied" eine geradezu fabelhafte Beweglichkeit in den einzelnen Stimmen benutzt, läßt zwei Chöre alternieren. Sicher sind viele Klänge mehr als vierstimmig gesetzt; unendlich häufig wechseln aber auch die Stimmen miteinander ab oder verdoppeln sich gegenseitig, so daß Baß 1 mit Baß 2 oder Tenor 1 mit Tenor 2 zusammengeht. Wer ein Muster für achtstimmigen Chorsatz ohne Einteilung in zwei Chöre haben will, findet ein solches in einem „Crucifixus" von Antonio Lotti (1667—1740). Als höchst beachtenswerte Werke im mehr als achtstimmigen Satz sind zum Schluß die 8- bis 11stimmigen Psalmen und die 16stimmige Messe (alles a cappella-Kompositionen) von E. A. Grell (1800—1886) zu nennen.

Übersicht der musikalischen Zitate.

Eine große Zahl der musikalischen Beispiele ist klassischen Werken entnommen oder mit Hilfe von Motiven bekannter Komponisten geschaffen. Der Verfasser erachtete es für zweckdienlich, nicht jedem nachgebildeten Satz seinen Ursprung beizuschreiben, sondern in Form einer Übersicht auf das verwendete Material aufmerksam zu machen. Nachstehend folgt die Angabe der Meister, deren Werken die Belege für den

Kontrapunkt entnommen sind, und danebenstehend die Angabe der Nummern der Beispiele.

J. J. Albrechtsberger: Nr. 14, 17, 24.
F. Anerio: Nr. 71.
J. S. Bach: Nr. 15, 22, 33, 35, 36, 39, 40, 43, 44, 64, 66, 81, 90—92, 107, 145, 148.
L. van Beethoven: Nr. 1, 18.
J. Eccard: Nr. 151.
G. F. Händel: Nr. 37, 38.
A. A. Klengel: Nr. 65, 146.
Orlandi di Lasso: Nr. 41.
Ch. Fr. Penzel: Nr. 72.

Dazu gesellt sich noch die Verwendung von Chorälen und Volksliedern.

Choräle: Nr. 46, 47, 63, 69, 70, 80, 82, 86.
Volkslieder: Nr. 54, 56, 57, 78, 83.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate von Wilh. Weitbrecht, Prof. der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr 302.

Bade- und Schwimmanstalten, Oeffentliche, von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Fig. Nr. 380.

Bauführung von Emil Beutinger, Architekt B. D. A., Assistent an der Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 20 Figuren. Nr. 399.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Betriebskraft, Die zweckmäßigste, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- u. Betriebskosten M. 14 Abb. Nr. 224.

— — 2. Teil: Verschiedene Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 29 Abbild. Nr. 225.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Biologie der Tiere, Abriß der, von Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Nr. 131.

Blütenpflanzen, Das System der, mit Ausschluß der Gymnospermen von Dr. R. Pilger. Mit 31 Figuren. Nr. 393.

Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbild. Nr. 303.

Buchführung in einfachen und doppelten Posten von Rob. Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule z. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Fig. Nr. 71.

Chemie, Analytische, von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— — II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.

— — siehe auch: Metalle. — Metalloide.

— **Geschichte der,** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chemischen Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.

— — II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

— **Physiologische,** von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— — II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.

Chemisch-Technische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 8.

Dampfturbinen, Die, ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Hermann Wilda, Oberlehrer am staatl. Technikum in Bremen. Mit 104 Abbild. Nr. 274.

Determinanten von Oberlehrer Paul B. Fischer in Groß-Lichterfelde. Nr. 402.

Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl m. Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenbetonbau, Der, von Reg.-Baumeister Karl Rößle. Mit 75 Abbildungen. Nr. 349.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

— — II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Eisenkonstruktionen im Hochbau von Ingenieur Karl Schindler in Meißen. Mit 115 Fig. Nr. 322.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrochemie von Dr. Heinr. Danneel in Friedrichshagen. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Fig. Nr. 252.

— — II. Teil: Experimentelle Elektrochemie, Meßmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen. Mit 26 Fig. Nr. 253.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. M. 47 Fig. Nr. 196.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Fig. Nr. 197.

— — III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Fig. Nr. 198.

Entwicklung, Die, der sozialen Frage von Prof. Dr. Ferdinand Tönnies. Nr. 353.

— **der christlichen Religion** siehe: Religion.

— **der Handfeuerwaffen** siehe: Handfeuerwaffen.

Entwicklungsgeschichte der Tiere von Dr. Johannes Meisenheimer, Prof. der Zoologie an der Universität Marburg. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Fig. Nr. 378.

— — II: Organbildung. Mit 46 Fig. Nr. 379.

Epigonen, Die, des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königl. Preußischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Taf. Nr. 175.

Ethik von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit je 50 Abbild. Nr. 268 u. 269.

Explosivstoffe. Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 6 Abbild. u. 12 Tab. Nr. 333.

Familienrecht. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. a. d. Univ. Göttingen. Nr. 305.

Feldgeschütz, Das moderne, I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Er-

findung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850 bis 1890, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.

Feldgeschütz, Das moderne, II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbild. Nr. 307.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. M. 56 Fig. Nr. 288.

Fette, Die, und Oele sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikation und die Harze, Lacke, Firnisse mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und die Fette und Öle. Nr. 335.

— — II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbild. Nr. 336.

— — III: Harze, Lacke, Firnisse. Nr. 337.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. I: Allgemeiner Teil. Nr. 148.

— — II: Besonderer Teil (Steuerlehre.) Nr. 391.

Fische. Das Tierreich IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Mit 37 Abbild. Nr. 356.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. a. Gymn. in Ulm Mit 65 Fig. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fortbildungsschulwesen, Das deutsche, nach seiner geschichtl. Entwickl. u. in sein. gegenwärt. Gestalt von H. Sierds, Direkt d. städt. Fortbildungsschulen in Heide i. Holst. Nr. 392.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fremdwörterbuch, Deutsches, von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Gaskraftmaschinen, Die, von Ing. Alfred Kirschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.

Genossenschaftswesen, Das, in Deutschland. Von Dr. Otto Lindecke, Sekretär des Hauptverbandes deutscher gewerblicher Genossenschaften. Nr. 384.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Techn. Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. — Länderkunde.

Geologie in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Taf. mit 51 Fig. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— — **Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Fig. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— — **Aufgabensammlung z. Analyt. Geometrie d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. a. Realgymn. i. Schwäb.-Gmünd. M. 8 Fig. Nr. 309.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbehygiene von Dr. E. Roth in Potsdam. Nr. 350.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Prof. an d. Handelshochschule Berlin. I. II. Nr. 203. 204.

Gewichtswesen, Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Gleichstrommaschine, Die, von C. Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent für Elektrotechnik an der Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machacek in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Taf. Nr. 154.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

Grammatik, Lateinische. Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Univers. Rostock. Nr. 1.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. — Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische,** von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

Handelskorrespondenz, Französische, von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 183.

— **Italienische,** von Prof. Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

— **Russische,** von Dr. Theodor von Kawraysky in Leipzig. Nr. 315.

— **Spanische,** von Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

Handelspolitik, Auswärtige, von Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der Univers. Marburg. Nr. 245.

Handelswesen, Das von Geh. Oberregierungsrat Dr. Wilh. Lexis, Prof. a. d. Univers. Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— — II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

Handfeuerwaffen, Die Entwicklung der, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wrzodek, Oberleutnant im Infanterie-Regiment Freiherr Hiller von Gärtringen (4. Posensches) Nr. 59 und Assistent der Königl. Gewehr-Prüfungskommission. Mit 21 Abb. Nr. 366.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Harze, Lacke, Firnisse von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle III.) Nr. 337.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heizung und Lüftung von Ingenieur Johannes Körting in Düsseldorf. I.: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Fig. Nr. 342.

— — II.: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 191 Fig. Nr. 343.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 32.
— siehe auch: Mythologie.
Hydraulik von Diplom-Ingenieur W. Hauber. Mit 44 Figuren. Nr. 397.
Hygiene des Städtebaus, Die, von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 30 Abb. Nr. 348.
— **des Wohnungswesens** von Prof. H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 5 Abbild. Nr. 363.
Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.
— — II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Taf. Nr. 206.
— — III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.
— **der Silikate, der künstlichen Bausteine und des Mörtels.** I: Glas und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.
— — II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Taf. Nr. 234.
Infektionskrankheiten, Die, und ihre Verhütung von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildung. u. einer Fiebertafel. Nr. 327.
Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.
— Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Integralrechnung v. Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 52 Fig. Nr. 147.
Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymn. in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbild. Nr. 30.
Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.
Kirchenrecht von Dr. Emil Sehling, ord. Professor d. Rechte in Erlangen. Nr. 377.
Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Fig. Nr. 114.
Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univers. Berlin. Nr. 156.
Kolonialrecht, Deutsches, von Dr. H. Edler von Hoffmann, Privatdoz. an der Univers. Göttingen. Nr. 318.
Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.
Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Stephan Krehl. Nr. 390.
Kontrollwesen, Das agrikulturchemische, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.
Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Taf. Nr. 18.
Kostenanschlag siehe: Veranschlagen.
Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Univers. Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.
Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers Münster. Nr. 10.
— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.
Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Professor an der Univers. Wien. Nr. 189.
Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.
Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. und Beilagen. Nr. 75.

Kurzschrift siehe: Stenographie.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profil. Nr. 63.

Landeskunde u. Wirtschaftsgeographie d. Festland. Australien von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an d. Handels-Hochschule in Köln. Mit 8 Abbild., 6 graphisch. Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. Mit Profil, Abbild. und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Prof an d. Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

— **der Republik Brasilien** von Rodolpho von Ihering Mit 12 Abbild. und einer Karte. Nr. 373.

— **von Britisch-Nordamerika** von Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbild. und 1 Karte. Nr. 284.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Nassau und des Fürstentums Waldeck** von Prof. Dr. Georg Greim in Darmstadt. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 376.

— **der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Prof. an der Univers. Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbild. im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

— **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Univers. Berlin. Mit 10 Textillustration. und 1 Karte. Nr. 244.

— **der Rheinprovinz** von Dr. V. Steinecke, Direktor des Realgymnas. in Essen. Mit 9 Abbild., 3 Kärtchen und 1 Karte. Nr. 308.

— **des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Professor Dr. A. Philippson in Halle a. S. Nr. 359.

Landeskunde des Königreichs Sachsen v. Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnas. in Plauen. Mit 12 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 258.

— **der Schweiz** von Gymnasiallehrer Dr. H. Walser in Bern. Mit Abbildungen und einer Karte. Nr. 398.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Heinrich Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **der Vereinigten Staaten von Nordamerika** von Prof. Heinrich Fischer in Berlin. Mit Karten, Figuren im Text und Tafeln. 2 Bändchen. Nr. 381, 382.

— **des Königreichs Württemberg** v. Dr. Kurt Hassert, Prof. d. Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 157.

Landes- u. Volkskunde Palästinas von Lic. Dr. Gustav Hölscher in Halle. Mit 8 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 345.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Leben, Deutsches, im 12. u. 13. Jahrhundert. Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. 1. Teil: Öffentliches Leben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 93.

— — 2. Teil: Privatleben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 328.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Votsch. Nr. 2.

— **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— — **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

— — **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

— **Deutsche, des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. Paul Legband in Berlin. Erster Teil. Nr. 364.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 162.

— II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken, von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Univers. Breslau. Nr. 31.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** v. Carl Weitbrecht, Prof. an d Techn. Hochschule Stuttgart, neubearb. von Dr. Rich. Weitbrecht in Wimpfen. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— — Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286, 287.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Prof. a d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.

— **Nordische,** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an d. Univers. Rostock. Nr. 254.

Literaturgeschichte, Portugiesische, von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Nr. 213.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Slavische,** von Dr. Josef Karásek in Wien. 1. Teil: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.

— — 2. Teil: Das 19. Jahrh. Nr. 278.

— **Spanische, von** Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an d. Univers. Breslau. Nr. 107—111.

Mälzerei. Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. P. Dreverhoff, Direktor der Öffentl. u. I. Sächs. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sow. d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Nr. 303.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.

Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. August Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Nibelunge, Der, Nôt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik m. kurz. Wörterbuch v. Dr. W. Golther Prof. an der Univ. Rostock. Nr. 1.
— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.
Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großh. landwirtschaftl. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Fig. Nr. 123.
Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.
— **Geschichte der**, von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.
Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Univ. Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.
Parallelperspektive. Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 121 Fig. Nr. 260.
Perspektive nebst einem Anhang üb. Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Oberl. an der Baugewerkschule Köln. Mit 88 Abbild. Nr. 57.
Petrographie von Dr. W. Bruhns, Prof. a. d. Univers. Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 173.
Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild. Nr. 44.
Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.
Pflanzengeographie von Prof. Dr. Ludw. Diels, Privatdoz a. d. Univers. Berlin. Nr. 389.
Pflanzenkrankheiten v. Dr. Werner Friedr. Bruck, Privatdozent in Gießen. Mit 1 farb. Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.
Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Abbild Nr. 141.
Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.
Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 158.
Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.
Philologie, Geschichte der klassischen, von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Universität Münster in Westfalen. Nr. 367.
Philosophie, Einführung in die, von Dr. Max Wentscher, Prof. a. d. Univers. Königsberg. Nr. 281.
— **Geschichte der, IV: Neuere Philosophie bis Kant** von Dr. Bruno Bauch, Privatdoz. a. d. Univers. Halle a. S. Nr. 394.
— Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.
Photographie, Die. Von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.
Physik, Theoretische, von Dr. Gustav Jäger, Prof. der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 19 Abbild. Nr. 76.
— — II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abbild. Nr. 77.
— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbild. Nr. 78.
— — IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie und Elektronik. Mit 21 Fig. Nr. 374.
— **Geschichte der,** von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Fig. Nr. 293.
— — II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Fig. Nr. 294.
Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.
Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.
Physikalische Messungsmethoden v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr 301.
Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Plastik des 19. Jahrhunderts von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern. Nr. 321.

Poetik, Deutsche, von Dr. K. Borinski, Prof. a. d. Univ. München. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie, von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Fig. Nr. 98.

Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen. Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der kgl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit zahlr. Abbild. Nr. 290.

Quellenkunde zur deutschen Geschichte von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Univers. Tübingen. 2 Bde. Nr. 279. 280.

Radioaktivität von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbild. Nr. 317.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

— **Das, in der Technik und seine Hilfsmittel** von Ingenieur Joh. Eugen Mayer. Mit Abbildungen. Nr. 405.

Recht d. Bürgerlich. Gesetzbuches. Zweites Buch: Schuldrecht I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.

— — II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse v. Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 324.

— Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. an der Univers. Göttingen. Nr. 305.

Rechtslehre, Allgemeine, von Dr. Th. Sternberg, Privatdoz. an der Univers. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche, von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Mit einer Taf. Nr. 61.

Redeschrift siehe: Stenographie.

Religion, Die Entwicklung der christlichen, innerhalb des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 388.

Religionsgeschichte, Alttestamentliche, von D. Dr. Max Löhr, Prof. an der Univers. Breslau. Nr. 292.

— **Indische,** von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

— — siehe auch Buddha.

Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden, von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Renaissance. Die Kultur d. Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdoz. an der Univ. Wien. Nr. 189.

Reptilien siehe: Tierreich III.

Roman. Geschichte d. deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 68.

Russische Literatur I: Auswahl moderner Prosa u. Poesie m. ausführl Anmerk. u. Akzentbezeichn. von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 403.

— — **II:** Auswahl aus Garschin's Werken von Dr. Erich Boehme, Lektor an d. Handelshochsch. Berlin. Nr. 404.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.

Schattenkonstruktionen v. Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 114 Fig. Nr. 236.

Schmarotzer u. Schmarotzertum in der Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde v. Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. a. d. Univers. Graz. Mit 67 Abbild. Nr. 151.

Schule, Die deutsche, im Auslande, von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminardirektor in Zschopau. Nr. 50.

Seemacht, Die, in der deutschen Geschichte von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

Seerecht, Das deutsche, von Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. I. Allgemeine Lehren: Personen und Sachen des Seerechts. Nr. 386.

— — II. Die einzelnen seerechtlichen Schuldverhältnisse: Verträge des Seerechts und außervertragliche Haftung. Nr. 387.

Seifenfabrikation, Die, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeb. von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Univers Breslau. Nr. 138.

Soziologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Soziale Frage siehe: Entwicklung.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Germanische, v. Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

— **Indogermanische,** v. Dr. R. Meringer, Prof. a. d. Univ. Graz. Mit einer Taf. Nr. 59.

— **Romanische,** von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Univers. Wien. I: Lautlehre u. Wortlehre I. Nr. 128.

— — II: Wortlehre II u. Syntax. Nr. 250.

— **Semitische,** von Dr. C. Brockelmann, Prof. an der Univers. Königsberg. Nr. 291.

Staatslehre, Allgemeine, von Dr. Hermann Rehm, Prof. an d. Univ. Straßburg i. E. Nr. 358.

Staatsrecht, Preußisches, von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Univers. Bonn. 2 Teile. Nr. 298 u. 299.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. an der Univers Wien. Mit 2 Karten und 2 Taf. Nr. 126.

Statik, I. Teil: Die Grundlehren der Statik starrer Körper v. W. Hauber, Diplom.-Ing. Mit 82 Fig. Nr. 178.

— II. Teil: Angewandte Statik. Mit 61 Fig. Nr. 179.

Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Mitglied des Kgl. Stenogr. Instituts Dresden. Nr. 246.

— Die Redeschrift des Gabelsbergerschen Systems von Dr. Albert Schramm, Landesamtsass. in Dresden. Nr. 368.

— Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang v. Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses Oranienstein. Nr. 86.

Stereochemie von Dr. E. Wedekind, Prof. an der Univers. Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 7 Vollbildern und 195 Text-Illustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

— **Mechanische,** von Geh. Hofrat Prof. A. Lüdicke i. Braunschweig. Nr. 340/41.

Teerfarbstoffe, Die, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Lud. Rellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

Testament. Die Entstehung des Alten Testaments von Lic. Dr. W. Staerk in Jena. Nr. 272.

— Die Entstehung des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

— **Neutestamentliche Zeitgeschichte** I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums von Lic. Dr. W. Staerk, Privatdoz. in Jena. Mit 3 Karten. Nr. 325.

Testament. Neutestamentl. Zeitgeschichte II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Mit einer Planskizze. Nr. 326.

Vol...
fi...
li...

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor u. Leiter der k. k. Handelsakademie in Graz. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbild. Nr. 222.

— II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbild. Nr. 223.

Warenzeichenrecht, Das. Nach dem Gesetz zum Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894. Von Regierungsrat J. Neuberg, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 360.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieure. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 261.

Wehrverfassung, Deutsche, von Kriegsgerichtsrat Karl Endres in Würzburg. Nr. 401.

...b, **Der unlautere**, von ...alt Dr. Martin Wasser... ...Hamburg. Nr. 339.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann v. Aue, Wolfram v. Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen u. Wörterbuch v. Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskolleg. z. Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.

— **Deutsches**, von Dr. Ferd. Detter, Prof. an d. Universität Prag. Nr. 64.

— **Technisches**, enthaltend die wichtigsten Ausdrücke des Maschinenbaues, Schiffbaues und der Elektrotechnik von Erich Krebs in Berlin. I: Deutsch-Englisch. Nr. 395.

— — II: Englisch-Deutsch. Nr. 396.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 18 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck u. 200 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neu bearbeitet von Professor J. Vonderlinn, Direktor der königl. Baugewerkschule zu Münster. Mit 290 Fig. und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Zeitungswesen, Das moderne, (Syst. d Zeitungslehre) v. Dr. Robert Brunhuber in Köln a. Rh. Nr. 320.

— **Allgemeine Geschichte des**, von Dr. Ludwig Salomon in Jena. Nr. 351.

Zoologie, Geschichte der, von Prof. Dr. Rud. Burckhardt. Nr. 357.

Weitere Bände erscheinen in rascher Folge.